قراءة جديدة للفن العربي

١

بقلم : طارق الشريف

ان غايتنا من هذا البحث ، ان نضع بعض الاسس والمنطلقات الجديدة الضرورية لفهم فننا العربي ، وماقدمه الفنانون العرب من تراث تشكيلي ، ونسعى لتصحيح كثير من المفاهيم الشائعة عن هذا الفن ،ولهذا فهو ضرورة تقتضيها عملية احياء تراثنا ، وقراءاته قراءة جديدة في مطلع القرن الخامس عشر للهجرة وفي نهاية القرن العشرين .

ذلك لان الفن التشكيلي العربي اثار الاشكالات العديدة عبر العصور لدى الباحثين والدارسين الاوائل والمحدثين ، لاسباب عديدة لعل أهمها أن هذا الفن لم يفهم فهما صحيحا ، بل قد اسيء فهمه من قبل النقاد والكتاب ، ولم يدرس دراسة علمية صحيحة ، وتجاهله كثيرون من الباحثين .

ورغم تزايد البحوث والكتب التي تناولت الحضارة العربية الاسلامية في عصورها المختلفة ، والتي القت الضوء على ماأكتشف من لوحات وزخارف وكتابات ، وما قدمه العرب من عمائر وقصور وحمامات ومدارس وادوات مختلفة ، لكن ــ ومع الاسف ــ لم تستطع هذه الدراسات ان تستوعب كل عناصر هذا الفن ، ولم تتمكن من تحليل غاياته ومعانيه ، رغم كثرة ماكتب وترابطه مع تزايد الاهتمام الملاحظ بالعالم العربي والاسلامي ، ومحاولات التعرف على حضارته وتصحيح الكثير من الاراء السابقة والشائعة عن هذه الحضارة .

ولهذا رأينا ان علينا ان نحاول تقديم وجهة نظر جديدة حول الفن العربي ، لنحاول قراءة اعماله الفنية من منظور جديد ، ونقدم عبرها ملاحظات جوهرية تتعلق بهذا الفن ، ولعل هذه الملاحظات ستكون حافزا لكل الدارسين العرب ، ليزيدوا من دراساتهم حول هذا الفن ، ويتعمقوا في فهم ماقدمه العرب الاوائل من تجارب ، ومن الواضح ان عدم وعينا لتراثنا ، ودراسته دراسة صحيحة ، سيجعل هذا التراث غريبا عنا ننظر اليه نظرة السائح ، كما يجعله بعيدا عن التأثير في حياتنا الفنية المعاصرة ، ونتاجنا التشكيلي الحديث ، وهكذا تحصل القطيعة بيننا وبين ماضينا ، ونقدم الفن الحديث المنقطع الجذور والحضارة الفاقدة للارض الصلبة التي نبني عليها انتاجنا المعاصر .

كما ان عدم الوعي لهذا التراث ، وعدم قراءته قراءة جديدة من قبلنا ، وعبر واقعنا الراهن ، سيفسح المجال امام تشويه مقصود او غير مقصود لهذا التراث، وغني عن القول ان تراثنا العربي حافل بالنماذج الفنية المختلفة التي يمكن أن تكون معاصرة قابلة للحياة ، والتجدد ، وفيه من العناصر التي يتوجب علينا تجاوزها اذا اردنا ان تكون لفنونا الحديثة ونتاجنا الفني ، القيم الجديدة التي تربط الفن ربطا محكما بحياتنا اليوم ، والتي هي تراث لنا ، له علينا حق الاعتبار في عصور معينة ، وعلينا تجاوزه اليوم ، وتطويره اذا اردنا ان تكون نظراتنا لتراثنا منطلقة من منطق ثوري تقدمي .

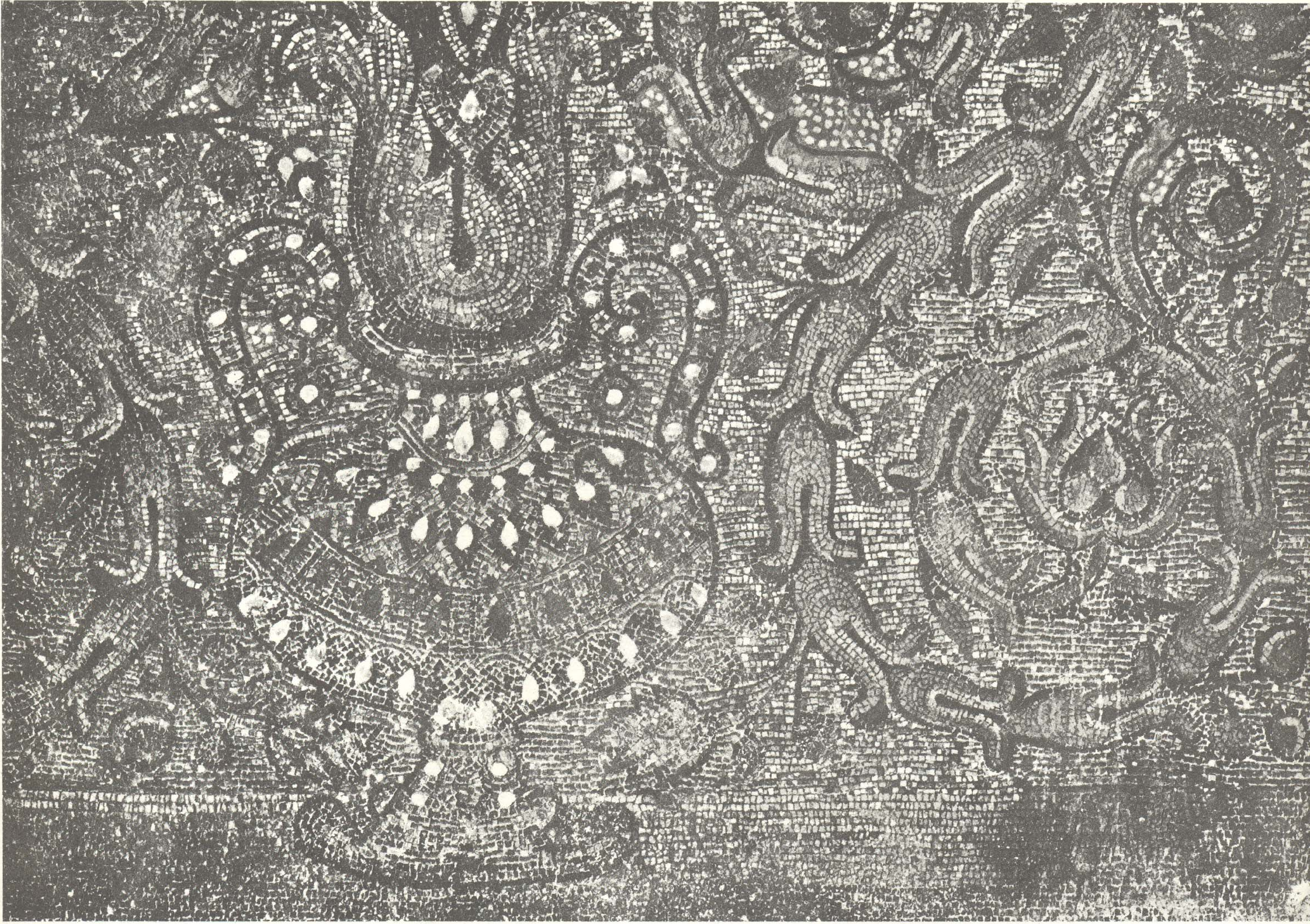
* * *

ان اولى المهمات التي سنضعها على عاتقنا في هذه الدراسة تستهدف أن نوضح ان الفن العربي يعكس جماليا المسلمات الاساسية التي قدمتها الحضارة العربية الاسلامية ، ويقدم لنا عبر نتاجات فنية غايات جمالية لها ارتباط عميق بتطور المجتمع ، فالفن وسيلة اجتماعية لجأ اليها الفنان ليعكس عبرها الفكر والحياة كلها ، عبر الابداع مهما اختلفت مظاهره ، سواء كان ذلك عمارة او رسما ، زخرفة او خطا ، فنونا تطبيقية او ديكورات داخلية .



قبة الصخرة في القدس (٦٩١)م
ويبرز فيها الفاز مع الزخارف
ويعكس الصياغة الجديدة
للفسيفساء التي قدمها
الفن العربي .

وهذا الفن محصلة للفنون السابقة للاسلام ، وتوجيه لها ، ليقدم الفنان عبرها القيم التي الح عليها العرب في رسالتهم ، وقد ابتكر الفنان الصيغ الفنية الملائمة ، والشاملة لكل المنتجات والمنشآت ، وسخر ذلك كله لتقديم تصور شامل للحياة يرتبط بالقيم المختلفة والجديدة ، ولهذا فقد لجأ الفنان الى تعديلات شتى على العمارة والفنون السابقة كي يجعلها ملائمة للقيم الجديدة ، ولم يرفض الماضي الذي ورثه عن الفنون السابقة ، ولم يبدله جميعه اطلاقا ، بل عدل فيه وبدل المضمون الذي اعطى لهذه الفنون معاني جديدة تتفق مع مايريد ، وان عدم وعي ذلك التبديل في المضمون الاساسي لاي عمل فني ، سواء كان عمارة او كان زخرفة ، او تصويرا بالالوان ، قد يجعل المشاهد يظن أن تغييرا اساسيا لم يحدث ، وهذا يكشف لنا خطأ النقاد الذين ذهبوا الى ان الفن العربي قد اخذ عناصره من الفنون السابقة ولم يقدم ابداعا ، لانهم تصوروا ان الابداع يعني الالغاء للماضي كله ، او التحول عنه جذريا ، مع ان الابداع هو تحويل المضمون ، وتبديل الغاية ، نحو اهداف جديدة وضعها المجتمع نصب عينيه ، وليس تبديلا (شكليا) كما راى بعض النقاد ، ولا يمكن أن يكون استخدام بعض المباني القديمة لاغراض جديدة ، دلالة على عدم تعديل في الغاية ، لان العمارة حسب مفهومنا المعاصر هي في (الوظيفة) المرتبطة بنظرة جمالية وبمفهوم اجتماعي



القدس قبة الصخرة ... إن فسيفساء قبة الصخرة قد اخضعت التأثيرات البيزنطية والساسانية الى الصيغ الجديدة للحياة العربية الجديدة ، وقد برزت بوضوح الحركة التي ابتكرها العرب بواسطة الارابسك واستخدام الزخارف النباتية والهندسية .

جديد نعطيها لها ، وليست العمارة حجارة نضعها فوق بعضها لنشيد بناء ، وهكذا لم يستطع كثيرون ان يفهموا أن تبديل المضمون الاساسي لاي عمارة او شكل يكمن في تبديل مهمته الاجتماعية ووظيفته ضمن الحياة اليومية .

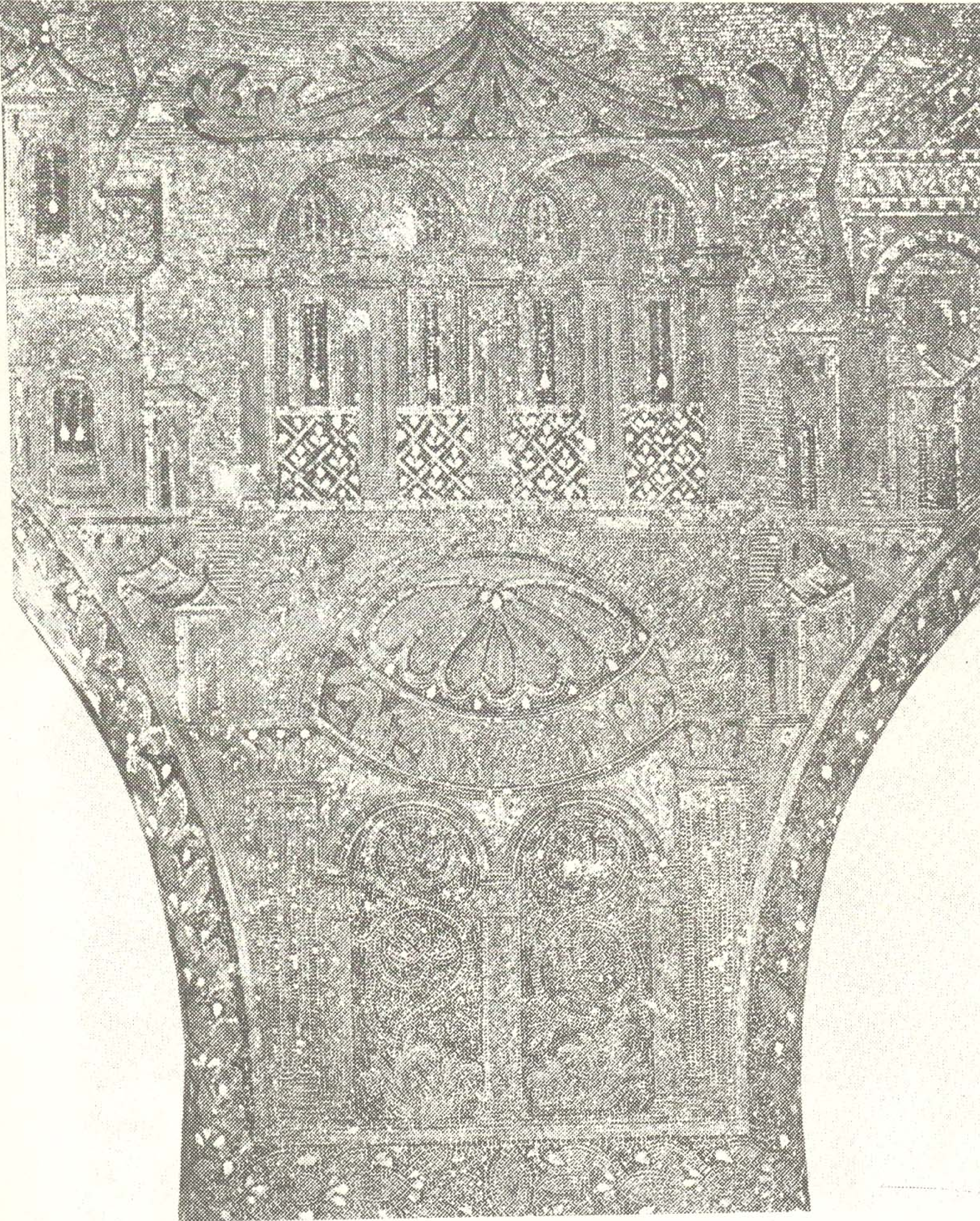
وهذا التحديد الاساسي لمهمة الفن العربي ، على انه تعبير فني واجتماعي عن الرسالة الجديدة التي يحملها العرب ، وصياغة لهذه الرسالة ضمن الانتاج حضاري ، قد جعلت الكثيرين — ممن تعرفوا على الفن ولم يفهموا واقع العرب وغاياتهم ، واساليبهم المختلفة للتعبير عن انفسهم — قاصرين عن فهم غايات هذا الفن وأهدافه . لهذا نريد أن نؤكد هنا على ان الفن العربي لم يفهم فهما صحيحا ، لاعتبارات عديدة لعل اهمها ان هذا الفن قدم لنا صياغات جديدة للمضمون الفني في العمل تختلف عن الشائع ، وقدم لنا رؤية جمالية لها ظروفها الخاصة المرتبطة بالواقع العربي ، ولها علاقاتها الاكيدة مع الفترة التي التقى الفن العربي فيها بالفن الاوربي ، وما نتج عن هذا الاحتكاك من تحديدات للفن العربي على انه فن (زخرفي) ، وخيالي بعيد عن الواقع ، والهذا لايمكن ان يلتقي القيم الفنية التي استقاها الفن الاوربي من الفكر اليوناني ، ومن المفاهيم التي رسخها عصر النهضة الاوربي وانتقلت الى النقد الفني ، **وهكذا أصبح الفن العربي عند كثير من النقاد فنا زخرفيا بعيدا عن الحياة ، صوفيا له معانيه**

الغامضة ، ولم يستطيعوا فهم اهدافه ، ولم يدركوا معانيه ، ولهذا ربطوا بينه وبين الزخرفة وحدها ، وارجعوا كل فن صحيح الى التصوير الذي يحمل المضمون الانساني وحده ، كما ارجعوا كل تصوير عربي الى الحضارات السابقة واللاحقة ، وهكذا اسيء فهم الفن العربي مرتين ، مرة حين تحول الى (زخرفة) واقتصر عليها ، ومرة اخرى حين حاول النقاد ارجاع كل تصوير الى شعوب اخرى ، غير عربية ، وهكذا حاولوا اقناعنا بأن تراثنا كله زخارف وتجريد ، وعلينا ان نبقى ضمن هذا التراث الزخرفي اذا اردنا الحفاظ على تراثنا ، واكدوا على قضية تحريم التصوير ، وربطوها بلجوء الفنان الى الزخرفة ، وتوصلوا الى غاية مؤداها ان تراثنا جميعه هو « هذه الصياغات الشكلية » التي ترتبط بالتجريد الاوروبي وحده ، واقنعوا بعض العرب بهذا النقد ، فجاراهم كثيرون من الفنانين والنقاد في دعواهم هذه ، على وعي أو بدون وعي ، وحاولوا ان يضعوا في كثير من البحوث والدراسات مايتلاءم مع هذا المنطق ، وما يتفق معه كي يصلوا الى غاية اساسية وهي ان ابداع العرب لم يبرز الا في شكل من اشكال الابداع الزخرفي ، وهذا التعبير الزخرفي الذي يعكس دقة متناهية وهندسية معجزة ، يتقارب مع اتجاهات الفن التجريدي الحديثة ، ولهذا فالعرب هم السباقون في مجال التجريد ، وعليهم ان يتجهوا بفنهم المعاصر هذه الوجهة اذا ارادوا الاستمرار في تقديم فن متميز ، وتناسى هؤلاء النقاد ان التراث العربي كان حافلا بمختلف اشكال التعبير الفنية ، فيه الزخرفة المجردة والتصوير الملون ، وفيه التداخل بين الزخرفة والتصوير ، ولكل شكل من اشكال التعبير الفني صيغة تتلاءم مع ظروف محددة ، ومع مكان معين ،

ولهذا مايرسم في كتاب او في مخطوط قديم يتلاءم تقنيا مع هذا الكتاب ، ومايقدم على جدار في حمام يختلف بالضرورة عما يقدم ضمن قصر او جامع ، لكن ثمة رغبة عارمة لخلق وحدة في الاسلوب الفني بين كل النتاج تعطي لهذا الفن شخصية متميزة لها حضورها مهما اختلفت الاقطار وتباينت ، ومهما اختلفت التقنيات وتبدلت ، ومهما تباينت العصور والظروف ، وهو مايمكن ان نطلق عليه محاولة للوصول الى شخصية لها وجودها وحضورها ولها قدرتها على الاستمرار والتلاؤم مع كل الحاجات الفعلية التي يتطلبها المجتمع ويسعى اليها ، ولها قدرتها على التلاؤم مع كل الظروف ، ولهذا يبدو لنا ان خلق هذه الشخصية الموحدة للفن ، ليست عملية سهلة بل هي شاقة ، وذلك لتعدد اهداف الفن وتبدلاته ، واختلاف الظروف بين مختلف الاقطار ..

* * *

ولقد برزت اهمية (التصوير العربي) قبل عدة اعوام ، حين صدر كتاب (التصوير العربي) للكاتب المعروف (رتشارد اتنغهاوسن) ، وقدم مجموعة من التجارب الفنية التي اخذها من الرسوم الجدارية ، والكتب ، وقدمه على انه تصوير وليس زخرفة ، واكد هذا الكتاب على وجود (فن عربي) له خصائصه الفنية وله بداياته وابداعاته ، فكانت تلك المفاجأة غريبة على الباحثين ، ورسخت فكرة اساسية وهي ان العرب قد ابدعوا التصوير الفني الخاص بهم ، ولم يقتصروا على الزخرفة ، وقد اقترن هذا الفن مع كل حاجات المجتمع المعاصر للفنان ، وله اسلوبه الفني الذي يعكس القيم التشكيلية المعاصرة ، وله وجوده الواضح ، وهو يتلاءم مع كل الصيغ الفنية التي نشأت ضمن



دمشق : الجامع الأموي الفسيفساء (٧١٥) م

لقد استخدم في فسيفساء الجامع الأموي اكثر من (٢٩) لوناً مختلفاً . وهي تشمل (٣) درجات من الأخضر واربع درجات من الازرق والذهبي وثلاث درجات من الفضي .



الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي - المتحف الوطني - دمشق (٧٣٠) م

الحضارة العربية ، فهو يطور فن التصوير بالالوان ليتلاءم مع حاجات فعلية للمجتمع العربي ، اذ ان من المعروف ان الفن العربي قد تمثل في زخارف وكتابات ومناظر ملونة في المساجد ، وكتابات على الجدران في البيوت مع رسوم متنوعة ، وقد اقتصر على الزخارف والكتابات في المصاحف ، لكنه كان تصويرا ملونا تسجيليا احيانا في الكتب العلمية كما نراه في كتب الصيدلة والعقاقير ، ووصل الى اكثر اشكال التطور في التعبير الفني في كتب الادب المشهورة ، وحين ارتبط بالادب والقصص ، ولهذا رأينا الرسوم المختلفة تجمل الكتب والمخطوطات ، والعناية تبذل لتصوير ماورد في هذه الكتب من قصص ، وذلك عن طريق كبار الفنانين التشكيليين امثال (محمد بن يحيى الواسطي) الذي حقق في رسومه لمقامات الحريري اكبر ابداع تشكيلي عرفناه في تراثنا العربي .

* * *

ولم تتوقف حركة عدم الوعي لتراثنا العربي عند هذه الحدود التي تجاوزها النقد الاوربي المعاصر في كثير من الدراسات ، اذ نفاجأ بدراسة يقدمها الناقد المعروف (الكسندر بابا دوبولس) عن (الفن الاسلامي) ، يعتبر من اهم الكتب التي صدرت في الاعوام الماضية ، لما بذله المؤلف من جهد في جمع مادته وتحليلها وتقديمها ، وقد اكد الكاتب على اهمية (التصوير العربي) في التراث الاسلامي ، ولكننا لانلبث ان نفاجأ بأن غاية الكتاب ان يثبت لنا ان كل هذا التصوير العربي ليس واقعيا بالمعنى الدقيق للكلمة ، لانه يستخدم الارابسك والبعد اللولبي ، ويؤكد على ان التصوير العربي ، حين استخدم الاشخاص ، ودخل في مجال الفن التشخيصي لم يكن واقعيا ، ولايتماشى ماقدمه هذا الفنان مع التجارب الواقعية للفن بمفهومها الاوربي والمعروفة على انها تقدم صياغة تحترم الشكل الواقعي للفن المألوف لدى مدارس الفن الاوربي في القرن التاسع عشر .

وهو يؤكد على ان الفنان العربي في تجاربه قدم لنا شكلا من التعبير لايمكن ان يكون واقعيا ، وهو يتفق مع الفن الحديث في سعيه الى تقديم علاقة خطوط والوان فقط دمجت معا وانسجمت ، وذلك ضمن الهدف الاساسي للعمل الفني ، وهو (الصياغة) التي يمكن ان نعرفها على انها (علاقة خطوط والوان دمجت بكيفية محددة .

وهنا نلاحظ - مرة اخرى - ان ثمة محاولات مختلفة تبذل لابعاد فننا العربي عن الواقع العربي ، وربطه بشكلية محددة ، تحور معانيه ، وتعطي لبعض ميزاته الهامة كالارابسك وغيرها من الصيغ الفنية التي ابتكرها الفنانون معاني مثالية وتعابير روحانية مغرقة في البعد عن الواقع ، وتتأكد هذه المدلولات عن طريق المنظور اللولبي ، الذي توصل اليه .



قصير عمرا - إمرأة في الحمّام ، تصوير جداري
وبرز فيها عملية التعبير الفني عن الجمال الانثوي
كما يتصوره العرب ، انه يحاكي العاريات الجدارية في
عصر النهضة ، لكنه يعكس العرب وتصوراتهم للجمال
ان الفن يتلاءم مع المفاهيم العربية بوضوح

ولقد ساعد على عدم فهم تراثنا العربي في التصوير، ما قدمه لنا بعض الفنانين المستشرقين من فهم خاص لتراثنا الفني ، ومن رؤية بعيدة عن الحقيقة احيانا ، ذلك لان حركة الاستشراق التي قدمت للاوربيين شيئا من حياتنا ومن أساليب التعبير المتبعة عندنا قد ساعدت على تصور أن (الشرق العربي) يقدم لاوربا حلا روحانيا - كذا - لمعالجة أزمة اختناق لحضارة مادية غارقة في مشاكلها ، ولم تقدم هذه الحلول على انها محاولة للفنان الاوربي لتجاوز نفسه ، وقيوده الشكلية التي ربطته بالفن اليوناني وبعصر النهضة ، وحصرته ضمن صياغات جعلت التعبير الفني مؤطرا ، وحين اكتشف الفنان الاوربي ان وسائل التعبير الفني متعددة لدى الشعوب الاخرى ، استطاع ان يفهم ان بامكانه الوصول الى الواقعية عبر مختلف الصيغ الفنية ، وبالتالي لا تتعارض الواقعية مع اشكال التعبير اللااوربية ، وذلك لان **الواقعية ليست شكلا مؤطرا ، وصياغة جامدة للواقع ، بل ارتباطا بالواقع مهما تبدل واختلف الصياغات ، ويمكن ان يكون الفنان المكسيكي أو الياباني معبرا عن واقعه الاجتماعي والسياسي بلغة فنية مختلفة عن الواقعية التسجيلية الحرفية، وبالتالي أصبحت للواقعية معانيها المتجددة الحركية ، بعيدا عن المعاني الجامدة السكونية ، التي ارتبطت بمرحلة معينة في القرن التاسع عشر في أوربة ، حين كانت المادية تفترض عطالة المادية وسكونها ، وتحرر الفكر نهائيا من تلك المفاهيم ، وهكذا أصبح الواقع يتحرك ويتجدد، وأصبح الفنان يفهم الفن على أنه ارتباط عميق بالواقع وبأقصى اشكال التعبير حرية ، وبأكثر الاشكال حوارا مع هذا الواقع .**

وهكذا يمكن ان نفهم كيف يعبر (فن الواسطي) عن الواقع بلغة فنية خاصة لها مقوماتها الفنية الجديدة، وكيف يبدع في تقديم هذا الواقع ، لانه حين يعكس لنا في احدى رسومه للمقامات (قرية) معينة بكل تفاصيل حياة ابنائها ، في المقامة (الثالثة والاربعين)، **نحن امام المسجد والسوق والحيوانات وامام تقاليد وعادات القرية في زمنه، من زراعة وغزل صوف والبسة مختلفة ، مع ان القصة التي يقدمها لنا لا تحوي هذه التفاصيل ، ولاتبدو هامة ، ولهذا نحس بأنه يقدم لنا الاطار الاجتماعي والاقتصادي للقصة المروية فهو يقدم لنا مشهدا بانوراميا لقرية كاملة ، ولهذا نقول عن هذا العمل الفني على انه شهادة حية على عصر الواسطي وما فيه ، وعن طريق لغة تشكيلية واقعية تماما ، رغم بعض التحويرات التي اجراها ، وكان الهدف الاساسي لها ان يربط بين الاشخاص في المقدمة وبين المشهد الخلفي بلوحة متكاملة ، وبالتالي نصل الى القدرة على السيطرة على تكوين اللوحة ، وعلى تحقيق وحدة العمل الفني ، عبر مضمون يتجلى في التعبير عن واقع عصره وما فيه ، وهذه هي قمة الواقعية ، كما نفهمها ، لان الواقعية ليست شكلا بل ارتباطا بالواقع .**

وفي مشهد آخر للواسطي في مقامة اخرى يقدم لنا مشهد سفينة من ذلك العصر بكل تفاصيلها ، وبالاضافة الى المشهد العلمي الدقيق التسجيلي ، نرى بعض امور هامة ، لعل اهمها الوجوه التي تعمل داخل السفينة وتسيرها ، لقد قطع الفنان جانبا من السفينة ليبرز لنا هذه الوجوه ، ويعطينا فكرة عن العمال الذين يقومون بتسيير السفينة ، وهذا ليس صدفة من الصدف، بل هو حقيقة هامة تكشف عن مدى الوعي الذي يتمتع به فنان من ذلك العصر ، اذ لا يمكن أن تتم عملية رسم السفينة دون ابراز لعمالها البحارة الذين يمثلون القوة العاملة الانسانية داخلها .

وهنا نراه يلجأ في بعض الاحيان الى تضخيم الاشخاص او اعطاء بعضهم نسبا اكبر من الحقيقة ، لو قارناهم بالسفينة لهذا نحس بان اي تعديل للواقع او تحريف ، له هدفه الانساني أو الاجتماعي ، وليست الغاية شكلية كما يظن بعض النقاد ، وذلك لانه كان قادرا على تجاهل العمال الذين يسيرون السفينة ، وكان قادرا على محاكاة المظاهر الخارجية للمركب ، ولو قام بذلك بواقعية لتبدل هدف العمل الفني الذي يبدو لنا على انه مترابط بغايته ، ليحقق الغرض الاساسي الذي يقدم لنا ، ولا يخدم الصيغة الروحانية المثالية وحدها ، ولا يسعى الفنان الى الوصول الى كيفية شكلية كما تصور بعض الدارسين .

وهكذا نستطيع أن ندرك كيف ابتعد النقد عن وعي اهمية ما قدمه الفن العربي ، وكيف فهم هذا الفن فهما خاطئا في كل الظروف ، سواء كان ذلك نتيجة دراسة للنماذج ، أو عند الفنانين الاوربيين ، الذين تحرروا من القيود الاكاديمية ، وارادوا لغة فنية جديدة للتعبير عن مضمون انساني ، وهكذا يمكن ان نفهم (دولاكروا) أو (ماتيس) أو (بول كليه) أو غيرهم من المستشرقين ، او كانت عند بعض الدارسين الذين لم يدركوا مدى تداخل الفن مع الحياة في التراث التشكيلي العربي .

وهذا يؤكد لنا شيئا اساسيا طرحه الفن العربي في التصوير ، وفي كل النتاجات الحضارية التي قدمها ، انه يقدم لنا فنا مرتبطا بالحياة اليومية ، فهو تجميل للاشياء لتصبح مقبولة، وتطبيق عملي يرتبط بالحاجيات، فلا فن بلا فائدة ، ولا نفع ، وكل اداة نستخدمها يجب ان تكون مزخرفة ومزينة ، لهذا فالفن له طابعه الاجتماعي الحياتي الذي يصل الى الجميع ، ويستهدف ان يتذوق جماله الجميع بلا استثناء ، ولهذا يشمل هدفه جميع الاشياء والناس ، ولهذا فهو يضفي على

الحياة جمالا وبهجة ، وعلى المشاهد ان يرى ما يملأ العين سحرا وجمالا اينما تطلع ، سواء كان ذلك في المسجد او البيت ، على الآنية او على الكتاب ، وقد نظم الفنانون ذلك وفق تصورات عقلانية احيانا ، مغرقة في التداخل الهندسي والرياضي احيانا أخرى ، وهذا التجميل للحياتي واليومي قابل للوصول الناس على اختلاف انماط تذوقهم ومدى معارفهم وفهمهم ، وذلك لان ثمة صيغة فنية وجمالية قد لجأ اليها الفنان ليقدم لنا عبرها بعض المفاهيم الاساسية التي قدمتها الحضارة العربية في مجال الفكر والفلسفة والدين .

ويمكن ان نفحص هذه الصيغة الفنية الجمالية التي قدمها لنا الفن العربي في مجال الزخرفة او التصوير او العمارة ، بقولنا انها « الارابسك » او الرقش او الحركة اللامتناهية ، التي تقدمها لنا علاقة الخط بالاشياء . والحركة الصاعدة لهذا الخط ، ولا يمكن ان نعطي فكرة عن اهمية هذه الصيغة مالم ندرس (الارابسك) ومفهومه المعقد . واختلاف الدارسين حول معانيه . وبالتالي لا بد لنا من ان ندخل الى صميم تجربة الفن العربي لنحللها . ونقدم اهم ما قدمته من انجازات للفن العالمي .

الارابسك

ولنتساءل : ماذا تعني كلمة ارابسك ؟!

لقد اعتاد عدد من نقاد الفن على تفسير كلمة ارابسك على انها شكل من (التوريق) ، ولقد فسرها بعضهم على انها « حسن استخدم الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة » ، وهكذا يستقي الفنان من الطبيعة عناصره الاولى ثم ينضم الخيال الى الاحساس بالتناسب الهندسي ليتكون الشكل الهندسي الزخرفي ، وقد اراد منها آخرون صيغة هندسية : « تبدأ من اشكال هندسية كالمربع والمثلث والمخمس ، ثم تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها الاشكال التي لا حصر لها من الخيط العربي » .

« وقد نصل اذا تكامل النسيج الى مساحات مختلفة ملونة من الاحجار والاصبغة، او التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني ، فان هذه الاشكال تأخذ معنى متميزا ، فالمثلث والمعين والمربع بل والاشكال المسننة والمحلزنة والمضلعة تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع ، وضمن تناسق لوني ساحر ، فترفع العمل الفني الى مصاف ابداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على الاستيحاء » .

وهنا نود ان نقول بأن كلمة (أرابسك) لا تقتصر على هذه المعاني التي أوردناها هنا وذلك لان لهذه الكلمة اكثر من معنى ، حسب التفسيرات النقدية لها عبر العصور المختلفة ، والظروف المتباينة ، **ان كلمة (أرابسك) تعني كل صياغة فنية تعتمد على جدلية معينة في الاشياء ، التي نراها ، وعلى حركية بين هذه الاشياء ، تجعلنا نرى في العلاقات ما هو جدلي ، فاذا كانت في الخطوط وحركتها دلت على لا نهائية الخط المتحرك واستمراره عبر الاشكال والاشخاص وحركتها، وهكذا نرى (الارابسك) في تداخل حركة الخطوط عند (روبنز) ، ونراها في السستين عند (ميكلا نجلو)حين يصور آدم وهو يتلقى الحياة ، كحركة جدلية بين شخصين وانتقال من شخص لآخر، وفق مفهوم تجسيد الحركة وانتقالها في عصر النهضة . ولقد تطور مفهومها المعاصر فأصبحت حركة جدلية بين لونين في لوحة ، وعلاقة بينهما تجعلك تنتقل من لون لآخر وقد تتجاوز هذه الحركة اللامتناهية دورها في الخط واللون وبين الاشخاص ، لتصبح علاقة جدلية بين كتل في لوحة ، وتداخل بينهما وانتقال ، وكذلك قد تكون في علاقة بين بقعة لونية رمادية وأخرى سوداء أو بيضاء تتداخل فيما بينها ، وتستدعي احدها الاخرى في قطعة حفر لا لون فيها ، بل تعتمد على الدرجات الضوئية التي ينظمها الحفار ليعبر من خلالها .**

واذا عرفنا هذا المعنى التشكيلي المعاصر للارابسك وحللناه على أنه عملية جدلية بين خط يتحرك بلانهاية ، وعلاقة بين لون او بقعة او كتلة او درجات ضوء ، نستطيع ان نقول بأن اهم تجارب التصوير الحديثة التي ابتعدت عن الفن التقليدي الاوربي قد لجأت الى حركة جديدة لتساعدها على تطوير تكوينات حديثة للوحاتها بعيدة عن التكوين الهرمي الكلاسيكي ،



خربة المفجر - الأردن - حيوانات واشجار - فسيفساء

فالزخرفة العربية تسعى الى التأكيد على ما هو (مطلق) عن طريق تكرار لشكل حسي ونسبي ، ونصل عبر ذلك الى علاقات هندسية محيرة بتداخلها ، وتدلنا على السرمدي اللامتناهي وان الوصول الى الصيغة المحيرة التي تمثل المطلق أو المثل الاعلى الجمالي ، يتم عن طريق هندسي أو نباتي ، يتكرر بايقاع موسيقي رتيب ، ويعكس تصورات جمالية تدلعلى أناللامتناهي أو السر خفي في الاشياء يقترن بذهننا بصفات مجردة لفكرة تجمع ما هو بسيط بساطة مطلقة ، وما هو معقد تماما ، والانتقال مستمر بينهما للانهائية ، وان امكانات الفرد الذاتية ، هي التي توصله الى فهم سر اللغز الذي يقدم له ، حين يكون قادرا على الفهم ، فان كان من عامة الناس فهو يبقى حسيا في فهمه للجمال، وان كان من الخاصة فهو يرى ما هو أبعد ، ولكنه ان كان من خاصة الخاصة ، فان الجمال المطلق هو الذي يراه ، وهكذا تتوضح لنا علاقة الحسي بالمطلق الجدلية ، وطريقة الصعود بالتدريج لادراك الجمال ، بمعناه الحقيقي ، كمثل أعلى هندسي عقلاني نصل اليه بصياغة ما هو حسي وتنظيمه .

ونستطيع أن نستشهد هنا بكلمات (الفزالى) في كتابه (احياء علوم الدين) لنوضح الفكرة اذ يقول :

ـ « ان الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس ، والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ، ونور البصيرة » .

ويقول (الفزالي) في مقطع اخر من نفس الكتاب :

ـ « فمن رأى حسن نقش النقاش ، وبناء البناء انكشفت له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة ، التي يرجع حاملها الى العلم والقدرة » .

لكن الجمال الحسي الذي يراه الناس كلهم له أهمية كبيرة ، ونعتمد عليه كثيرا لان هذا الجمال فيه راحة للفكر وفيه متعة للعين ، وفيه شفاء للناس أحيانا كما يقول (محمد بن زكريا الرازي) :

ـ « ان الصور الجميلة اذا جمعت الى صورتها حسن الاصباغ المألوفة من الاصفر والاحمر والاخضر والابيض مع ضبط نسبة المقادير ، فانها تشفي الاخلاط السماوية ، وتزيل الهموم الملازمة لنفس الانسان ، وتزيل الكدورة عن الارواح، لان النفس تلطف ،وتشرف بالنظر الى هذه الصور فيتحلل مافيها من الكدورة » .

بوهذا التعبير يقارب الى حد بعيد ما كان (ماتيس) يقوله عن الفن :

ـ « ان الفن يجب ان يكون للعامل المجهد عضليا مثل المقعد المريح بعد التعب » .

وهكذا نستطيع ان ندرك مدى أهمية جمال الحس في الراحة البصرية والنفسية ، ومدى أهمية جمال العقل في الراحة التي يشعر بها من يريد الوصول الى



راقصتان من قصر الجوسق ـ سامراء ـ العراق تبدوان كاملتي الملبس كأنهما تتحركان احداهما نحو الاخرى وتمسكان في ايديهما المتقاطعات بكأسين تصبان فيهما الخمر من وعائين يظهران خلف رأسيهما .

واستخدمت في كثير من الاحيان (الارابسك) ، كحركة في الخط واللون والبقعة والكتلة ، وتوصلت الى مفاهيم جديدة للارابسك ساعدها على تطوير التعبير .

وهذه المفاهيم الحديثة التي نراها في الزخرفة وفي التصوير العربي ، وفي العمارة ، تقدم لنا صيغة من التعبير الجدلي يوفق فيه بين عالمين يعيش الانسان فيهما (عالم الحس) و (عالم المطلق) ، فهو ينظم الاشياء الخارجية على شكل جميل حسيا ليرضي عالم الحس ، وهو بتنظيمه لهذا العام الحسي يرتبطبالمطلق ولهذا فالجدل قائم ومستمر بين العالمين ، ويمكن اعتبار عالم المطلق الغاية التي يسعى اليها الانسان ، لكنه لا يمكن من الوصول اليه بدون تنظيم للاشياء الحسية ، وبجدل معين وبجهد حتى يدرك اللامتناهي ، ولهذا يعبر الفنان عن المطلق بالحسي ، ويصل الى التنظيم الكامل للاشكال والمرئيات التي تختفي وراءها اللامرئيات .



رسوم من كتاب الاغاني
لابي الفرج الاصفهاني - الموصل
١٢١٨ - ١٢١٩ - مكتبة استانبول

أعماق أبعد مما هو حسي .

× × ×

ولم يقتصر استخدام (الارابيسك) على الزخارف، حتى نقول بأن المفهوم التقليدي لمعنى الارابيسك هو الاساس بل ان (الواسطي) لجأ الى الارابسك في كثير من رسومه الفنية ، ويمكن أن نسوق لوحة (قافلة الجمال) كنموذج على حسن استخدام العلاقات اللونية والخطية المتشابكة ، والحركة بين ارجل الجمال ، فالمشهد المطلوب رسمه هو عبارة عن مشهد مجموعة من (الجمال) يمكن تسجيلها ببساطة لكن (الواسطي) حول المشهد الى عمل فني هام ، لجأ الى مساحات متدرجة الاضاءة ، ولوّن هذه المساحات ، بألوان فاتحة متقاربة موزعة ببراعة ، بحيث تنتقل العين تلقائيا من جمل لاخر بحركة واضحة ، وهكذا اعتمد على الاضاءة الداخلية المنبثقة من داخل الاشكال ، واضاف

الى حركة خارجية تتجلى في تشابك الرؤوس والارجل وتداخلها بجدلية ، ونظم اللون والبقعة ، وساعدت حركة الرؤوس وتبدلها قد ساعدت على اعطاء المشهد حيوية ، نحن قادرون على اكتشاف تباين جزئي بين جمل وآخر بين مساحة وأخرى ، ونلمس انتقالا لعين الناظر من جمل لآخر بحيث نرى أن الايقاع الموسيقي بين الحظ والبقعة وحركة الاشكال ، فكأننا أمام جمل واحد يتحرك بلا نهائية ، ورغم أن الجمال واقفة ، وهكذا نحس كيف خلق لنا جدلية بين الحركة والوقوف وأعطى هذه الجدلية للمادة الحية ، بل أعطاها للاشياء، والزهور في بعض الاحيان ، وهكذا يمكن أن نفهم كيف أمكن التعبير عن مفهوم الارابسك عبر التصوير بصياغة متميزة وأوصل هذا التعبير الى صياغات حديثة لجأ اليها الفنانون المعاصرون ، أمثال الفنانين المستقبليين الذين أعطوا مفهوما جدليا للحركة التي تحولت الى تكرار لمشاهد متتابعة الزمن .

وهذه الميزات الهامة التي قدمها لنا التصوير العربي والزخرفة تقودنا الى شرح ميزة هامة اتصف بها الفن العربي ، وعبر بها عن فكرة هامة ، فالمحاولات لايجاد حركة وصلة بين المتناهي واللامتناهي ، بين العميق والقريب ، وبين الظاهر من السكون والحركة الباطنة العميقة ، يوصلنا الى مفهوم اساسي الا وهو (التوحيد) أو البحث عن الصيغ التي تدمج بين عنصرين وشكلين في تشكيل واحد ، وفكرة (الوحدانية) تمثل جوهر التفكير العربي ، فالفكر العربي لم يميز بين العقل والنقل ، بين ارسطو وأفلاطون ، بين ما أتت به الكتب السماوية ، وما دعت اليه القوانين الارضية ، فالدين تنظيم لعالم الحياة والروح ، والشريعة تتفق والحكمة ، وما كان بالامكان تصور تعدد في الحقيقة وتباين فيها ، ولهذا فالجمال واحد رغم تعدد مظاهره، والخلاف الظاهرين الحقائق يتطلب ضرورة جمع الخلاف أو تأويل ما يختلف كي يتفق ، وبالتالي هناك حقائق تبرز وتظهر للوهلة الاولى انها مختلفة ، لكن التدقيق فيها ، والتمعن يوصلنا الى الوحدة التي تجمع .

واتجهت كل المحاولات الفكرية والفنية نحو هذا الهدف ، لهذا نرى الفن محاولة لايجاد وحدة جمالية تتغلل في الاشياء وتبرز حين ندل عليها ، وهي التي تجمع الجمال الحسي والمطلق بجدلية ، تجمع المادة والروح في وحدة متسقة ، والمثل الاعلى الجمالي يضم كل أشكال الجمال السابقة والحالية ، فهو رياضي يوناني وهندسي ومشخص وهو مطلق أبدي لا متناه في تعبيره ، يحور الواقع ليعطي المطلق ، ويستعير عناصر من الفن البيزنطي واليوناني والفارسي ، ليضفي عليها تصورا جماليا واحدا ، وبالتالي لم يكن بالامكان فهم التعدد ، وعدم امكان قبوله ، وهكذا يربط بين كل العناصر المختلفة بوحدة حركية ، تجسدت في الارابسك وفي الحركة الجدلية ، وهذا قد أدى الى أن الفن العربي قد اكتسب عدة سمات خاصة به نجملها فيما يلي :

أولا : عدم الخوف او التهيب من الاخذ من الحضارات السابقة له ودمج ذلك في وحدة معبرة عن الحضارة الجديدة: فلقد استخدم الفسيفساء والمنمنمات وأخذ البازيليكا اليونانية والكنيسة البيزنطية، وأضاف اليهما ليقدم رؤيته الجديدة عبر عمائر معروفة ،وهكذا اختلفت الاشكال التي استعارها في العمارة ، لكنه بما أضافه اليها أعطاها طابعه الخاص ، لهذا ترى اختلافا في كثير من العمائر والمساجد ، لكنك تحس بوجود روح واحدة تربطها مع بعض فهناك الحركة وهناك الارابسك ، يضاف اليها الديكورات والتزيينات الداخلية ، والكتابات ، والتي تجعل للعمل وحدة رغم التباين ، وتحقق الصفة المميزة لهذه الحضارة .

ثانيا : لم يكن هذا الفن مثاليا ، يدعو الى رفض الحياة ، والى التخلي عن الحسي نهائيا ، بل كان يريد اقامة التوفيق بين الحياة الخارجية والداخلية ، ولهذا نظم الفنان زخارف حسية تصل الى المطلق ، وعبر بها عن هذه الصلة الجدلية بين ماهو يومي وما هو خالد ، وهو قد دعا الى الفن الذي يقدم المتعة البصرية ، ويزيل الكدورة ، ولهذا أقام وحدة بين الاشكال وانتقالا بين ما يرضي الحياة وما يرضي العالم الاخر ، ولقد مثل هذه العلاقة على شكل شديد الوضوح ، وهكذا ارتبط فن الحياة اليومية بالفن الديني ، جعل لكل حياة نظامها وكمالها ، وتشابكها مع الاخرى في جدل وارتقاء .

ثالثا : لم يكن الفن العربي بشريا يدعو الى المثل الاعلى الجمالي المطلق عن طريق الانسان ، واعطاء هذا الانسان أفضل الاشكال ، بل هو أخذ فكرة المطلق وجعلها حركية ، واحدة ، ينطلق هذا الوجود من الاشياء ، فهو في العلاقة بين المتناقضات الحسية واللاحسية ، وفي الجمال العضوي الذي يحمل النزعة الهندسية ، وهو في توافق وانسجام كلما هو متناقض، ولهذا فقد خضع المثل الاعلى الكلاسيكي الى الحياة اليومية ، وارتفع الحسي بنظام هندسي ، وان اهمية هذا الجمال فيما يطرحه من تناسق وانسجام بين عناصر تبدو أناغير منسجمة مبدئيا، لكن على الفنان والمهندس والمعمار والخطاط أن يقدم لنا هذه الانسجامات بين المتناقضات لتعيش في وحدة وتتآلف في غنائية شعرية أو موسيقية .

فالفنان يريد أن يدهشك في اسلوب ربطه العضوي بالهندسي ، وبين طريقة ادخال شكل ضمن حركة هندسية ، وهو يريد أن يطربك بهذه اللغة الفنية الموسيقية والحركية التي تؤدي دورا هاما في اعطاء

المشاهد متعة بصرية لا حدود لها ، ولهذا ترى نفسك امام رشاقة البناء نتيجة زخارفه وكتاباته وتداخل عمائره مع ديكوراته ، وتحس بأنك تساق بلا نهائية بين الاروقة المتداخلة والاعمدة المستمرة ، وتطل عليك في كل لحظة الطلاءات الجدارية التي كسيت بالمواد ، وتزينت بالكلمات ، وهكذا لاتحس بالكتلة والفراغ بقدر ما تحس بالرشاقة ، وتقف كأنك أمام لغة محيرة من العلاقات التي تكشف عن قدرة على التعبير عن دمج يأخذك معه الى عالم جديد من التوافقات والتناسقات التي تلعب الجزئيات الدور الاساسي فيها والتي تكشف عن مدى القدرة على خلق عالم جديد مزيج من عناصر بسيطة ، لكن قدرة التعبير فيها آسرة ، لان الفنان قد نسق كل شيء ضمن غاية وهدف اساسي أن يوصلك في نهاية المطاف الى شكل من أشكال الراحة ، وصيغة من صيغ الارتياح الهام والضروري ، والذي يمثل قدرة على جعل العين لا تمل من الرؤية ، لانها ترتاح ،وبالتالي ينتقل ذلك الاحساس الى النفس والجسد .

رابعا : ان مفهوم الوحدانية التي تحدثنا عنها قد جعلت كل شكل من أشكال التعبير ، سواء كان هندسة أو تصويرا خطا أو زخرفة تحمل نفس الميزات وتسعى الى نفس الاهداف التي حددناها ، ولهذا نرى الزخارف تتداخل مع الكتابة والتصوير ، ونرى الزخرفة قد اصبحت تحمل المضمون حين ارتبطت بالتصوير ، ونرى كل وسيلة تعبير تتوافق مع الاخرى وتنسجم وتتداخل ولهذا أخذ كل شكل من الاشكال وكل صيغة اهداف وغايات الصيغة الاخرى ، ولكل فن ميزات الفن الاخر ، فالتصوير نجده في الكتب فهو الرسم التزييني والتسجيلي ، ولكنه يحمل القيم الاجتماعية ويقدم المضمون الانساني ، وتحيط به الكتابة والزخرفة وقد تجمله بعض الاضافات على النص ، وبعض الالوان والزخارف الجانبية ، وقد تساعد هذه الرسوم كلها على توضيح حقيقة أن عالم الكتاب أو المخطوط يحملك الى الشكل الاقصى من الراحة ، حين تستمتع بما تشاهد من جمال وما تقرأ من أفكار وما يساعدك على الوقوف أمام العمل الفني على أنه تناسق لمجموعة من العناصر قد صيغت بقدرة فنان مبدع ، وانسجمت كل عناصره بقدرة ، فهو ليس الزخرفة السقيمة التي لا تملك المضمون ، ولا الجمالية الفارغة التي لا تحمل الهدف ، بل تعاونت كل عناصر العمل لتقدم لك ذلك الهدف ، وهو دعوة الى القراءة ، أو رحلة عالم الكتاب الذي يحمل الفكر والفن معا في وئام .

ونجد هذه (الوحدانية) أو الجدلية في العلاقة بين الصياغة والمعنى في الخط العربي ، أو بالاحرى في الكتابة ، التي تطورت منذ العهد الاموي لتأخذ صيغة محددة اكثر ليونة من اشكالها الاولى الاقرب لليبوسة ، والتي حققت من خلال ارتباطها بالكتاب والمخطوط ارقى اشكال التعبير ، بحيث ترافقت مع كل زخرفة ، ومع كل عمارة تدخل في صميم التزيينات لتقدم لنا العبارات المختلفة ، وقد بلغت أرقى الاشكال في الصياغة البديعة التي نراها في زخارف المغرب والاندلس ، حين نجد كلمة (لا غالب الا الله) تتنوع وتتداخل وتغيب ضمن الزخارف وتظهر ، ونحس في كل الاحوال بأن العرب قد أعطوا للكتابة معاني تصويرية مختلفة ، فهي وسيلة زخرفية أحيانا ، وهي أيضا تحمل المعاني التي يريد الكاتب تقديمها للقارىء ، ولكن كل عبارة من العبارات وكل جملة من الجمل لها من القدرة على أن تكون (المعاني) و (الاشكال) معا في وحدانية متداخلة ، وهكذا لا يمكن ان نفصل بين المعنى والشكل ، فالكاتب لايقف عند حدود تقديم الفكرة ، بل حولها بفنه الى صياغة معينة ، لها قواعدها الهندسية التي تقدم لنا التناسق المطلوب ولها جماليتها الزخرفية ضمن المساحة أو الكتلة ، اذا كانت منحوتة وهي تحمل المفاهيم الغرافيكية اذا نظرنا اليها ضمن كتاب ، ولهذا اعطى الفنان والمزخرف للكلمات المكتوبة في كل المناسبات أهمية لاتقل عن الزخارف والرسوم ، وحاولوا ايجاد الاساليب المتنوعة للخطوط التي تنسجم مع كل الحاجات وهكذا تكونت بفضل ذلك أنواع الخطوط ، ومدارسه التي تكشف لنا دوما عن ميل واضح لتجميل كل شيء ، وربطه مع بعضه وخلق حركة بينه وبين مكان وجوده ، فالكتابة الزخرفية تنسجم مع الزخارف ، والكتابة في الكتب المخطوطة تختلف ، بل ان لكل نوع تداخلاته مع الفنون الاخرى ، وهكذا نحس بأن كل شيء يميل الى الارتباط مع الاخر ، وحتى لو لم تكن تدرك معنى الكلمات وما احتوته من معاني ونصائح ودعوة للخلق أو الحق ، فأنت تستمتع بوجودها على الجدار أو الكتاب أو الاناء ، وقد تتعقد فلا تفهمها للوهلة الاولى لكن تحس بأنها أيضا جمالا له معانيه الحسية التي ترتبط بجمال التناسق بين الاحرف التي اصبحت لها قواعد دقيقة ، ولكن يمكن ان يتوصل المشاهد الى ماهو عميق في هذه المعاني المتآلفة مع حضور للعمل الفني ككل .

وهذا يكشف لنا عن مدى الارتباط بين أشكال الفنون مع الحياة ، ومع الحاجات المختلفة لها ، ومدى تنوع وسائل التعبير لتتلاءم مع كل الحاجيات ، ولتغطي كل الجوانب وتقدم للانسان لغة فنية لها مختلف

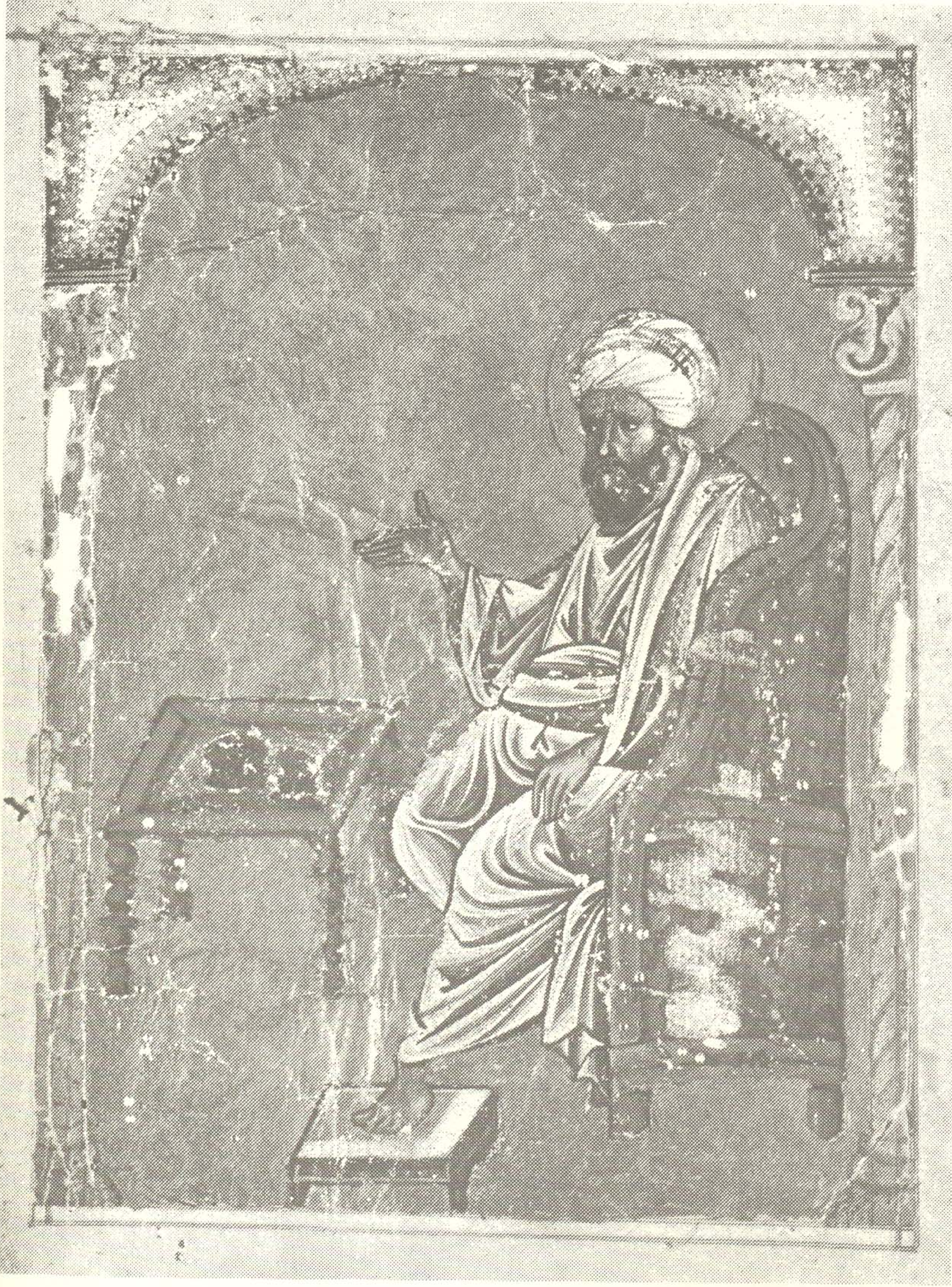


من كتاب كليلة ودمنة - رسم في سورية القرن الرابع عشر الميلادي (المكتبة الوطنية في باريس)

قد يصل الفنان الى التعبير عن الحركة عن طريق تكرار الشكل (الغراب) وعن طريق تبدل في حركته ، فالاحساس بالارابسك يتوضح في هذا المشهد بوضوح تام

الصياغات ، والاشكال ، ولها حضورها في كل المناسبات ولهذا لايخلو اناء من زخرفة ، ولا يخلو من تجميل ، ولا جدار من كتابة أو رسم أو تلوين ، ويتناسق كل شكل مع الاخر حسب مكان وجوده ، وظروفه ،وهكذا تلتقي التناقضات ، ويصيغ الفنان على المكان حضورا فنيا خاصا ، له صيغة فنية هي (الارابسك) ، وله وسائل هي التصوير والزخرفة والخط والتلوين والتذهيب ، وكل نوع نوع يبرز ضمن مكان أو ضمن محل مناسب ، فالفسيفساء في الجامع الاموي تمثل المنظر الجميل المزخرف ، وكذلك هي الحال في المسجد الاقصى ، ولكن قصور الخلفاء في البادية ، فهي تقدم لنا الرسوم الجدارية التي تحتوي على الاشخاص ، وتتداخل الزخارف والكتابات في كل الاحوال لتقدم لنا ما يلائم الاوضاع ، وهكذا نرى الرسوم التسجيلية في الكتب العلمية ، ونرى الابداع في الكتب الاخرى الادبية والفكرية ، ونحس بأن كل ذلك قد تم ربطه وتوحيده ضمن وحدة وتم تنسيقه ضمن اهداف شرحناها .

لكن ذلك كله لايمكن ان يجعلنا ننسى ان هذه الاشكال الفنية من التعبير التي عكست القيم الحضارية والفنية وعبرت عن المعاني ، قد بدأت تدخل في عصور انحطاط ، وفترات من الكبوة بعد الازدهار فابتعد الفن عن أن يكون ابداعا ، وأصبح تقليدا ، ومحاكاة للمبدعين ، وتخلى المبدعون عن انتاجهم ليحل محلهم الاشخاص الذين ساروا بالفن نحو صياغة اكثر ارتباطا بالباروك ، وأكثر ابتعادا عن التعبير الاصيل فانحطت الزخرفة ، وكذلك الخط وابتعد التصوير عن القيم الاجتماعية التي قدمها عمالقة ، وعن القيم الفنية التي عرفناها ، فأصبحت عبارة عن تشويه نراه في كثير من الرسوم المنتشرة ولا ابداع فيها ، وكثير من الزخارف التي لا تملك قدرة المبتكر الاول ، ولهذا نحس بأن هذه التناسقات قد ضعفت وغابت القدرة على الخلق ، فأصبحت مجدبة . ولهذا قلنا منذ البداية بأن علينا ان ندرك هذه الحقيقة حتى نفهم أن تراثنا الفني يملك ما هو أصيل متميز له جذوره الانسانية ، وفيه الكثير من الاشكال التي انحطت واصبحت لاتملك المقومات للحياة ، وان تجديد ما هو اصيل واعادة تقديمه للاجيال مهمة من اهم المهام ، لكن الشيء الذي يجب علينا ان نحرص عليه ونعتبره أساسا ومنطلقا هو قدرة العرب على تقديم فن قادر على تجميل كل مرافق الحياة بصياغة فنية وجمالية ، على الجدار والكتاب والانية والثوب ، ولعلنا نستطيع ان نعيد ربط الفن بالحياة المعاصرة ، عندها لايخلو كتاب من رسم ، ولامنزل من لوحة ، ولا حاجة نستعملها من ذوق وحسن تنظيم وجمال .



من كتاب المواد الطبية لديسقوريدس
رسم شمال العراق (١٢٢٩) م استانبول
متحف (طوبقابي ساراي) .

لقد تحول ديسقوريدس الروماني الى شخص عربي واستبدل الكرسي غير الاسلامي بمصطبة واطئة وبرزت الالوان الباهية والدقة في رسم ملامح الوجه

خصوصيّة التصويُر العَرَبي

٢

خليل صفية

عندما نتحدث عن التصوير العربي في تراثنا الفني . فاننا نعني بالتحديد المعنى الدقيق لهذه العبارة « التصوير العربي » ، أي جملة خصائص تقنية وتشكيلية وتعبيرية متكاملة تمايز بها التصوير العربي كخصوصية لامثيل لها . وهذا التصوير كغيره من الفنون الانسانية كانت له مرحلة بداية وتأثر وتطور حتى وصل الى تلك الخصوصية ، كما كان له ارتباطه الوثيق بالحياة العربية كجمالية وفلسفة ونظرة الى العالم ، بحيث يمكن أن نقرأ في خطوطه وألوانه وتكويناته صفحات مشرقة من تاريخنا العربي ، فجمالياته تقودنا عبر التحليل والدراسة والمقارنة الى الكشف عن علاقة العربي بالواقع في مرحلة حضارية امتدت في الزمان واتسعت في المكان ، وكان لها تأثيراتها العميقة في الحضارة الاوربية وعلى مختلف الصعد العلمية والفنية والادبية والاجتماعية ، وفي بحثنا في خصوصية التصوير العربي سنتناول بالتحليل ، بداياته ، تطوره ، سماته الفنية ، قنواته التقنية ، علاقته بالمجتمع العربي وارتباطه بالحياة على أوسع نطاق .

لقد توزعت قنوات التصوير العربي على القصور والمساجد والحمامات والكتب ، محققة التماس الدائم بالناس ، أي انها لم تأخذ بمبدأ الفصل بين العمل الفني والجدار ، المبدأ الذي ساد الفن الاوربي ، وهذه قضية هامة نطرحها في بداية بحثنا لانها تشكل بداية التميز في الرؤية ، فقد أراد الفنان العربي الارتباط بالناس من خلال جدارياته ورسوماته ، في حين قامت البورجوازية الاوربية بفصل العمل الفني عن الجدار بوسيلها « الجديدة » – لوحة الحامل – التي تقتنى ، تباع وتشرى ، وتدخل سوق الاحتكارات والمزادات العلنية ، وقد يرى البعض ان ارتباط التصوير العربي بالجدران والكتب هو مسألة جمالية تزينية ، بعيدة عن التعبير الفني وهذا ما طرحه البعض في كتاباتهم ، الا ان الشواهد الكثيرة الباقية الى الان تؤكد ان التصوير العربي على الجدران لم يكن في يوم من الايام مسألة جمالية خالصة ، لانه طرح عبر موضوعات متنوعة مختلف جوانب الحياة العربية وكان الانسان العام لا الخاص عنصره الاساسي فقدمه لنا في حياته اليومية بمنتهى الواقعية ، ففي رسومات قصير عمرا – مثلا – نجد مختلف الحرف اليدوية التي مارسها الصانع العربي من حدادة ونجارة وبناء وتقطيع الاحجار الى جانب موضوعات الصيد والاستحمام والعزف والرقص والرياضة ، وثمة رسومات تصور مراحل الحياة الثلاث واخرى تكشف عن الفتوحات العربية ، وهكذا نجد اننا أمام تصوير يكشف عن حياة بكاملها وله قيمه التعبيرية والتشكيلية .



كتاب الحيوان للجاحظ – رسم في سوزيلة في القرن الرابع عشر الميلادي
موجود في مكتبة ميلانو

رسومات قصير عمرا :

هذا التقدم يقودنا – مباشرة – الى رسومات قصير عمرا التي تمثل بدايات التصوير العربي وتكشف عن مرحلة فنية اعتبرها البعض حلقة وصل بين الفن العربي الذي تأثر بالفن البيزنطي وبين الفن العربي بشخصيته المتميزة(١) . وتعود رسومات قصير عمرا الى عهد الخليفة الاموي هشام بن عبد الملك « ٧٢٤ م – ٧٤٣ م » وهي موزعة على جدران الغرف والمداخل والقاعة الرئيسية ، وقد ظلت حتى فترة متأخرة ، مجهولة ، الى أن تم كشف النقاب عنها وازاحة الغبار وآثار الدخان ، وعلى الرغم من ضياع معالم بعضها الا أن القسم الكبير من هذه الرسومات مازال باقيا الى الان ، مما يؤكد التقنية العالية التي كان يتمتع بها المصور العربي منذ بداياته الاولى ، « وان طبيعة الرسوم الملونة والفسيفساء واعمال الجص توحي بالفعل أن أسلوبا معينا قد تمت ولادته ، ولقد شيدت التطورات اللاحقة على الاساس الذي أسس في هذه السنوات الاولى »(٢) . فثمة علاقة « – مثلا – جمالية وأسلوبية بين رسومات قصير عمرا وفسيفساء قبة الصخرة والجامع الاموي » .

لكن ماذا عن هذه الرسومات ؟ ماهي الموضوعات التي طرحتها ؟ ماذا عن التقنية الخطية واللونية ؟ ماهي الخصائص الجمالية العربية التي يمكن ان نستشفها في اسلوب التعبير ؟ وبأية رؤية تحققت تلك الرسومات ؟ وما علاقتها بالحياة العربية والتطور الذي وصلت اليه ؟

لقد وقفنا على الكثير من الموضوعات الحياتية التي



من كتاب كشف الأسرار
ابن غانم المقدسي
سورية – القرن الرابع عشر
المكتبة السليمانية – استانبول

تعكس صورة واضحة عن الحياة العربية في تلك المرحلة، من الحرف اليدوية والعلوم والرياضة الى الصيد والرقص والعزف والغناء. « وهذا التنوع غير الاعتيادي في الموضوعات وفي نطاق واسع من الرسوم التي لم تترك اي جزء من الجدران والسقف والانتقال المفاجىء من موضوع الى موضوع آخر والاتجاه نحو تقسيم المنظر الى وحدات تستمر يكون صفة بارزة من صفات التصوير العربي في العصور المتاخرة . »(٣) .

فقد صورت الموضوعات داخل عناصر هندسية « مربع – معين » تتكرر عبر حركة منتظمة لامتناهية وداخل كل « معين » نجد رسما لموضوع من الموضوعات .. ففي الاول عارية ترقص وفي الثاني فتاة تعزف على العود وفي الثالث نجارا وفي الرابع حدادا .. وهكذا يتحقق النوع في الموضوع عبر وحدة في الخلفية التشكيلية الهندسية ذات الايقاع الموسيقي الخاص والذي اصبح فيما بعد الصيغة المتميزة للفن العربي بكل تقنياته من تصوير وخط وزخرفة . وقد استخدمت بعد ذلك كلمة « أرابسك » للدلالة على تلك الصيغة الفنية العربية .

لقد طرحت رسومات قصير عمرا في موضوعاتها الانسان والحيوان والنبات والعمارة ، أي لم تقتصر على النبات والعمارة بل كانت شاملة عناصر الواقع بمختلف صوره ومن هنا تأتي أهمية دراستها ، واذا ملكنا الجراة في تحليل العناصر المرسومة فسنقف على حقائق تفنية تثير الدهشة ، وأخرى جمالية تكشف بالفعل عن خصوصية عربية ، فقد استخدمت في هذه الرسومات أكثر الالوان حرارة وبالتالي صعوبة ومشقة، كما طرحت مختلف الدرجات اللونية ضمن اللون الواحد المركب ، وبتوزيعات ضوئية في غاية الدقة ، ورسمت العناصر الانسانية والحيوانية بحركاتها المتنوعة ، فكان الغنى في اللون ، من جانب ، وفي الحركة ، من جانب آخر ، واذا اقتربنا من العنصر الواحد « انسان » أو « حيوان » أو « منزل » فسنجده مرسوما بخط خارجي محيط يحدد الشكل ويساعد على ابراز الكتلة، وهذه الخاصية التقنية الاخرى « تحديد العنصر المرسوم بالخط الخارجي « المحيط » تعتبر سمة من سمات التصوير العربي ، نراها في الرسوم الجدارية والفسيفساء ورسوم المخطوطات ، وقد كانت سابقا من سمات الفنون الشرقية – عامة – ، وعلى صعيد جمالي « تعكس رسوم النساء العاريات بصدق المفهوم العربي للجمال الانثوي كما ورد في القصائد العربية القديمة – القد النحيل ، والبدانة ، والنهود البارزة والمكورة ، والبطون المتدلية ، والارداف الممتلئة ، والشفاه المائلة ، والاصابع الطويلة ، والعيون الكبيرة .. وغيرها » ولعل أهمية رسوم قصير عمرا لا تكمن – فقط – في خصائصها الفنية وفي كشفها عن مرحلة من الحياة العربية ، بل في تأثيراتها في المراحل اللاحقة، حيث اعتبرت الركيزة الاساسية لولادة التصوير



من كتاب الحيوان للجاحظ ـ رسم في القرن الرابع عشر الميلادي في سورية

العربي ، لكن هل كانت الرسوم الجدارية حكرا على قصير عمرا ؟ بالتأكيد لا فثمة قصور واستراحات وحمامات أخرى شيدت في تلك المرحلة وفي مراحل لاحقة وعنيت بالتصوير الجداري من رسم وتلوين وفسيفساء ، ويمكن ان نذكر قصر الحير الغربي وقصر الجوسق وخربة المفجر وحمامات القاهرة ، والتي حملت تأثيرات مختلفة . وقد أصاب التلف معظم رسومات هذه المباني فلم يتبق منها الى يومنا هذا الا القليل ، لكن كتب العرب تروي عشرات القصص حول الرسامين والمنافسات التي كانت تجري بينهم، وهذه الرسوم كغيرها صورت الحياة العربية وتناولت مختلف الموضوعات الحياتية من صيد ورياضة وموسيقى ورقص وتحققت ضمن اطر زخرفية لها خصوصيتها المستمدة من الجمالية العربية .

فسيفساء المسجد الاموي بدمشق :

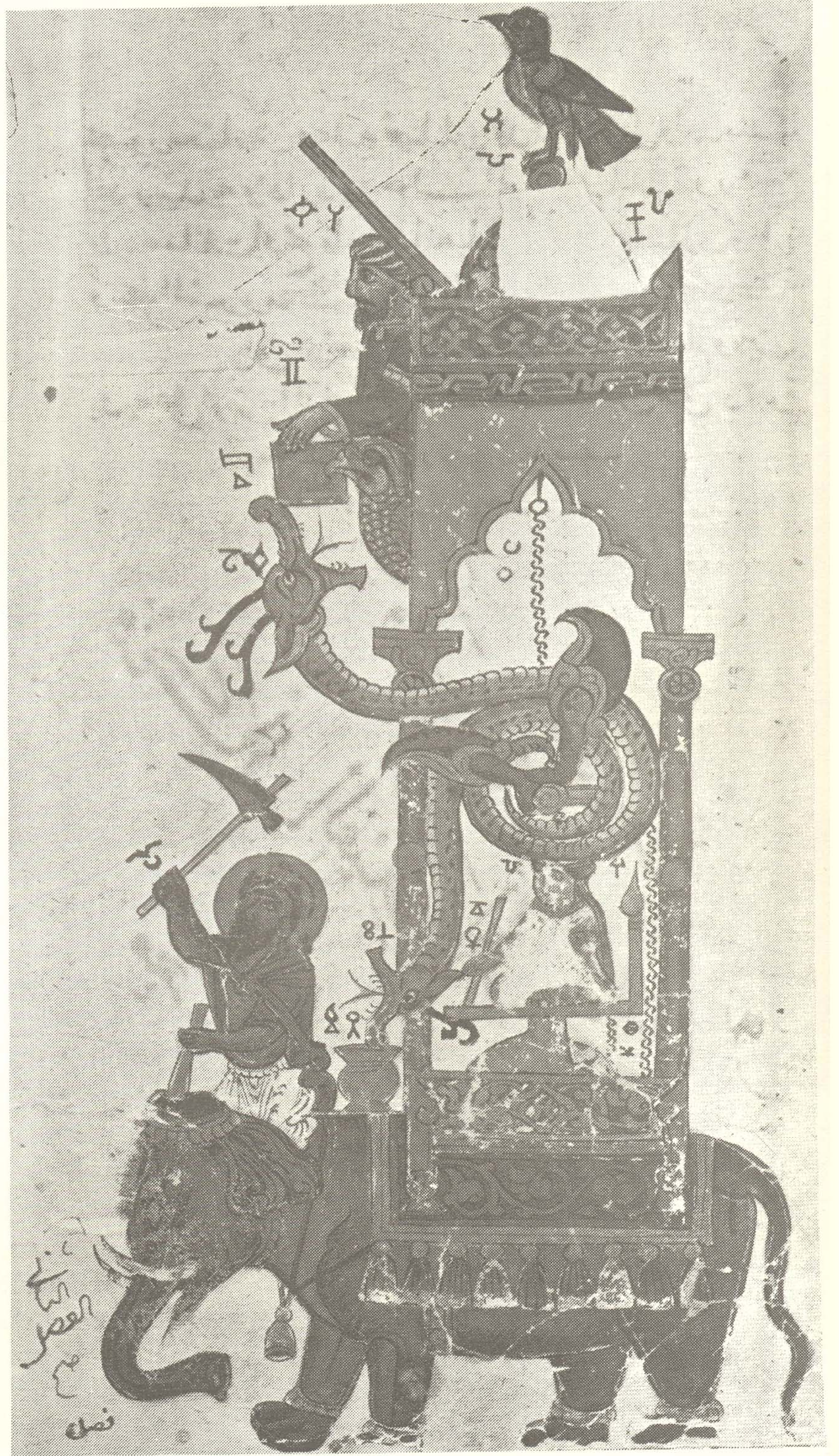
يعتبر المسجد الاموي بدمشق من أهم الاثار التاريخية العربية ، وهو كذلك بالنسبة لتاريخ التصوير ، فقد احتفظ الى يومنا هذا ببعض رسوم الفسيفساء المرسومة رسما واقعيا والمزخرفة بشكل متميز ، وقد اعتبرت من أمتع وأرقى الرسوم الفسيفسائية المعروفة في العالم ، وقد أثارت هذه الرسوم وبالتحديد العمارة المرسومة جملة من الاراء المتباينة ذلك أنها تكشف عن طرز معمارية مختلفة ، الا أن الجغرافي العربي « المقدسي » كتب يقول : « ان العسير أن تكون هناك شجرة أو مدينة مشهورة لم تصور على تلك الجدران » وقد كشفت هذه الرسوم عن صنعة عالية ومهارة كبيرة ، ودرجات لونية متنوعة ومن الجدير بالذكر ان « مرغريت فان برشم » قامت بتحليل دقيق للالوان فوصلت الى حقيقة « ان تسعة وعشرين لونا مختلفا في الاقل قد استعملت في التصوير ، وانها تشمل ثلاث عشرة درجة من اللون الاخضر فاربع درجات من اللون الازرق والذهبي وثلاث درجات من اللون الفضي » .

ولعل المشهد الشامل على الجدار الغربي «هو المفخرة الرئيسية الباقية من زخرف المسجد ، فهنا نشاهد مجموعات عديدة من مباني ذات طراز مختلفة تقع بين ثمانية اشجار ضخمة وبالقرب من متسع مائي أشبه بنهر يجري بشكل واقعي ويستطيع المرء هنا وفي مكان اخر أن يميز بين ثلاثة انواع من العمائر ، اولها القصور المزخرفة بأفراط ، والمؤلفة من طابقين، وهناك البيوت الصغيرة والاشجار والاوراق الزخرفية المشتقة من الاقانتا »(٤) .

وقد ظلت المباني المرسومة في هذا المشهد «المشهد الشامل على الجدار الغربي من رواق المسجد الاموي بدمشق » حديث الباحثين وشغلت الكثيرين عن دراسة القيم الفنية المتمثلة في هذا الرسم الفسيفسائي ، ومعظم الكتابات أفاضت في الوصف الادبي ، في حين أن الرسم يملك من الغنى اللوني والشكلي ما يدفع الى البحث في خصائصه ، ومن المؤكد أن هناك العديد من الرسوم التي ماتزال مجهولة ، ذلك ان القيم التشكيلية والتقنية العالية التي يطرحها هذا الرسم تجعلنا على ثقة بوجود حركة فنية فسيفسائية ينتمي اليها هذا الرسم ، ويمكن بالمقارنة مع رسومات قصير عمرا ، ان نصل الى روابط تشكيلية تشكل بمجملها خصوصية فنية عربية .

لقد طرحت رسوم قصير عمرا على خلفية من « الارابسك » من حيث الحركة اللامتناهية للمربع الذي يتكرر ضمن ايقاع منتظم ، وهذه الصيغة «الارابسك» نراها في الشريط الزخرفي النباتي الذي يحيط بالرسوم الواقعية للمسجد الاموي وقد استخدمت في هذا الشريط الزخرفي العناصر نفسها التي استخدمت في صياغة الاشكال النباتية في الرسم الواقعي .

وهذه الرسوم والزخارف تحققت اخيرا عبر وحدة لونية في منتهى الانسجام فدرجات اللون الازرق في النهر تمتد الى جدران المباني المدونة في بعض أقسامها بالازرق ، وخضرة الاشجار تصل الى المياه والمباني ، وهكذا يضعنا الفنان اما عالم لوني متميز بموسيقاه ، وهذه الخاصية اللونية تعني أن الفنان لم يتقيد بواقعية الاشياء بالمفهوم الطبيعي ،وصحيح ان الرسوم أنجزت بعلاقات شاعرية وغنائية ، ولعل التحليل العلمي للالوان التي قامت به « مرغريت فان برشم » جاءت واقعية من حيث الرسم ، الا ان هذه الواقعية والنتائج التي وصلت اليها من حيث الدرجات اللونية « استخدام ثلاث عشرة درجة من اللون الاخضر – مثلا – » يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو مدى الحس المرهف للفنان في امتلاكه لهذه الدرجات وقدرة على توزيعها على مساحات جدارية فسيفسائية كبيرة، وهذا يدفع الى القول بأن البحث العلمي في التقنية



كتاب معرفة الحيل الهندسية (الجزري) رسم في سورية عام (١٣١٥) م نيويورك – مكتبة (المتروبوليتان) .



من كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي رسم عام (١٠٠٩) م

موجود في اكسفورد - مكتبة بودليان. لقد صور الكواكب على شكل راقصة يدها المعبرة

التي رفعتها عاليا وملابسها الرفرافة وهذه المعالجة تشير الى الطريقة التي تأثرت بها صيغة التصوير العلمي.



من كتاب البيطرة - لاحمد بن الحسين بن الاحنف - بغداد - العراق .
(١٢١٠) م - (استانبول) . مكتبة طوبقابي ساراي) .

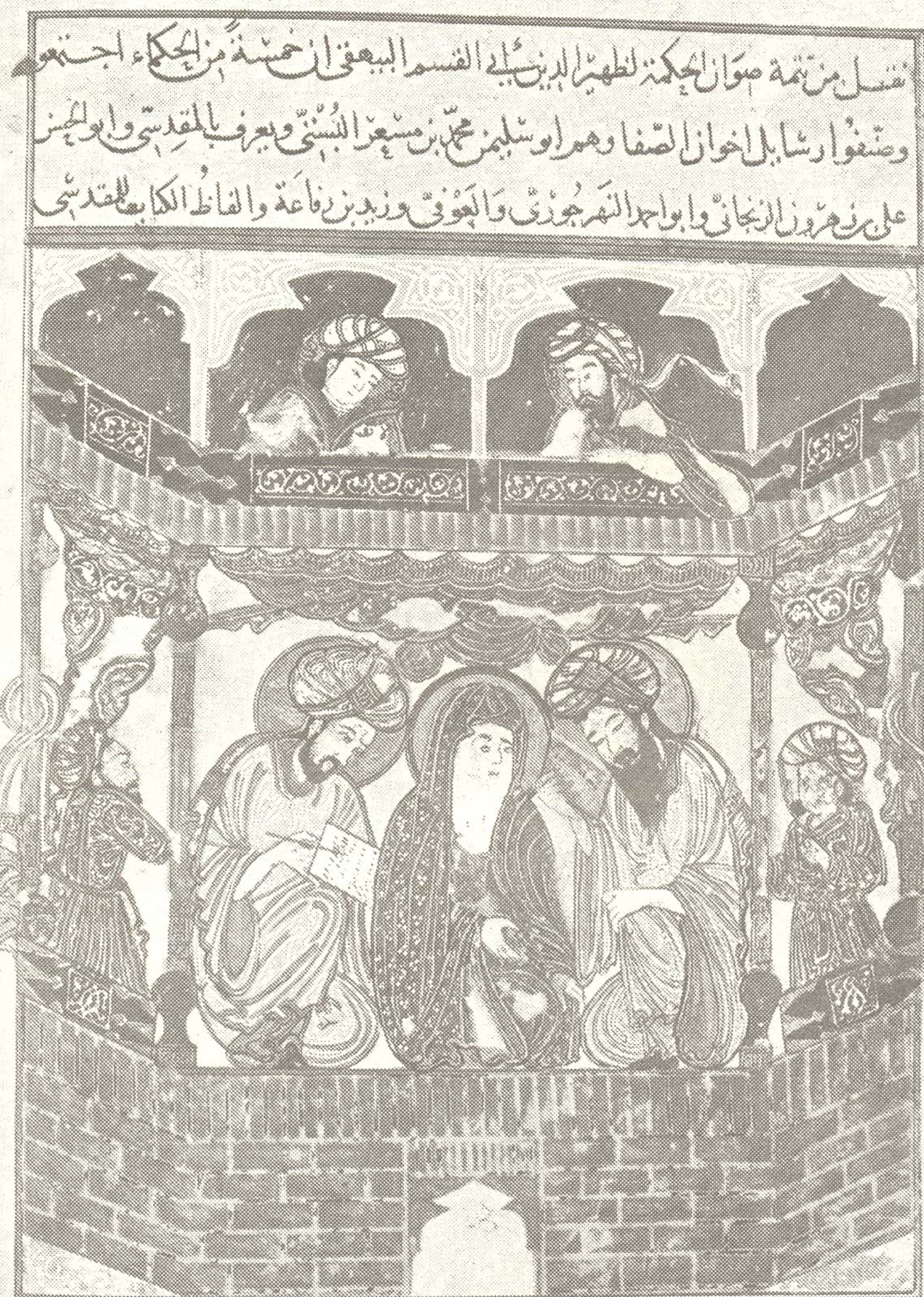
اللونية كان على درجة عالية من التطور والرقي بحيث امتدت تأثيراته الى قرون لاحقة ووصلت الى الاندلس، واذا كانت رسوم قصير عمرا تعكس صورة الواقع الحياتي من منظور الانسان والحيوان والنبات ، فان فسيفساء المسجد الاموي بدمشق ترسم صورة العالم من منظور العمارة والنبات .

فسيفساء قبة الصخرة :

تشغل الرسوم الفسيفسائية لقبة الصخرة في القدس مساحات واسعة من عقود الرواقين ورقبة القبة « يتألف بناء قبة الصخرة من رواقين وقبة كبيرة » ، وتطرح على بساط البحث تلك العلاقات التشكيلية بينها وبين رسوم قصير عمرا وفسيفساء المسجد الاموي بدمشق ، ومن هذه العلاقات نذكر الصيغة الواقعية في رسم النباتات والاشياء ، والارابسك في حركة النبات وزخرفة الاشياء ، الزخرفة التي تعطي صورة اكثر تعقيدا بتشكيلاتها وتنويعاتها من زخارف المسجد الاموي التي اتسمت ببساطة العنصر وحركته . وهذه الصورة الزخرفية المفرطة في الفنى هي نتاج تنوع في الوحدات الزخرفية النباتية والهندسية ، ولاشك في أن هذا التنوع كان عاملا هاما في التعقيد الحركي المتطور للارابسك ، وقد أثار هذا التنوع أكثر من راي : « ان رسوم الاشجار المتقنة والتشكيلات النباتية لابد وان يكون لها أهمية حقيقية لكثرة احاسيس الكثيرين من العرب الذين خرجوا من الصحراء حديثا ، فالمعنى المفرط في التصميم مع اضافة الحلي المطعمة في أماكن عديدة يجب أن يستهوي وعلى نطاق واسع الاحساس الفني الخام للسادة الجدد ، فالنسبة الى الكثيرين كانت هذه الزخارف تمثل الرخاء المفرط ، أما بنظر

الاخرين فمن المحتمل أن تكون الاشجار والفواكه والاشكال النباتية قد ايقظت الاحساس السار الذي تثيره الاراضي الخصبة أو احدى الواحات ووجهت هذه الاحاسيس في اتجاه ديني »(٥) وهذا قد يفسر استبعاد العنصر الانساني عن الرسم في المساجد واعتماده في انقصور والحمامات والكتب لكن الشيء الهام والمؤكد هو تلك الوحدة العضوية في صيغة التعبير والتي شملت مختلف العناصر والاماكن ، في المساجد كما في القصور والكتب ، ومن جانب آخر تكشف لنا دراسة زخارف فسيفساء قبة الصخرة عن تنوع ضمن الوحدة المستخدمة ، هندسية أو نباتية ، وهذا يضيف الى غنى الحركة التي نستشفها في ايقاع الوحدات الزخرفية غنى في تكوين الوحدة ، وكما استخدمت في رسومات « الاموي » مختلف المباني ، فقد استخدمت في رسومات « قبة الصخرة » مختلف أنواع الزخارف المشتقة من أوراق النبات والثمار والزهور ، وكانت أوراق الأقانثا العنصر الزخرفي الاكثر حضورا واثارة ضمن الوحدات الزخرفية المحققة بصيغة الارابسك وهذه القضية « التنوع » تنسحب على المجموعات اللونية الباردة والحارة بدرجاتها المتنوعة ، بقي أن نشير الى مسألة هامة في بحثنا في فسيفساء قبة الصخرة، وهي الانسجام العجيب بين العناصر الواقعية « الادوات والنبات» وبين العناصر التجريدية «الزخارف النباتية والهندسية » ، وهذا الانسجام يعود أساسا الى جذور الزخارف المستمدة من العناصر الواقعية .

ان فسيفساء « قبة الصخرة » بما تحمله من رموز ومضامين . قد أخضعت التأثيرات البيزنطية بما يتفق مع الصيغة الجديدة التي تميز بها التصوير العربي ، وضمن طراز فني له أسسه وجمالياته وفلسفته .



من كتاب (اخوان الصفا وخلان الوفاء)
رسم في بغداد (العراق) (١٢٨٧) م
مكتبة السليمانية (استانبول)

التصوير في الكتب :

تشير المخطوطات العربية المصورة الموزعة في متاحف العالم الى ازدهار فن التصوير في الكتب عند العرب وارتباط هذا التصوير بالقنوات الاخرى « الفسيفساء - التصوير على الجدران » للتصوير العربي كأسلوب للتعبير وجمالية ورؤية ، مما يعطي لفن التصوير في الكتب اهمية خاصة تتجاوز مسألة التوضيح أو المساعدة في الفهم كما قيل - مثلا - في رسوم كتاب كليلة ودمنة « فقد قيل عن صوره التي رسمت بألوان مختلفة انها قد استعملت لتزيد من بهجة القارىء ، ولتجعل المفاهيم الواردة في القصص أكثر تأثيرا » ولعل صور الحيوانات في أقدم مخطوطة لهذا الكتاب كانت قد كتبت في سورية على أكثر احتمال في حدود سنة ١٢٠٠ م الى ١٢٢٠ م « المكتبة الوطنية بباريس قسم العرب ٣٤٦٥ » ، والنمط التصويري لهذه المخطوطة يتمثل في صورة مشابهة من الكتاب الملون من عشرين جزءا « كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني » والذي أنجز سنة ١٢١٩ م . وثمة خصائص فنية مشتركة - أيضا - بين هذه الرسوم ورسومات القصور والمساجد التي تحدثنا عنها في مطلع بحثنا ، ففي رسم مجلس ملك الغربان من كتاب كليلة ودمنة « من المحتمل انه من سورية سنة ١٢٠٠ م الى ١٢٢٠ م » نقف على صيغة واقعية تتسم ببساطة الرسم واللون والحركة والمعالجة ، وعفوية التعبير وكأن المصور قد قام بتثبيت لقطة مكانية وزمانية خلال حوار الغربان ، فلا درجات لونية كثيرة تملأ كتل الغربان « العناصر الاساسية في



يونس النبي عن مخطوطة لجامع التواريخ ، من تأليف رشيد الدين ، يرجع تاريخها الى عام (٧١٤) هـ (١٣١٤) م - موجودة في مكتبة (ادنبرة).

الرسم » ، ولا خطوط محققة بعقلانية ، ولا اهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، لكن ثمة خط لين رشيق يحدد العناصر والاشكال المرسومة « الغربان والنبات » ، وفي رسم « الاسد وبنت آوى » من هذه المخطوطة تبرز الحركة بما يتفق مع طبيعة الخط والانفعالات وتظهر بعض التفصيلات الواقعية « عضلات الحيوان ـ أوراق وأزهار النبات » التي تخدم رؤية الفنان ، ولعل أجمل ما في هذا الرسم هو حركة عناصره الحيوانية والنباتية، وتكوينه الدائري المفتوح في الاعلى ، وهذا ما نراه في رسم « ملك الارانب يستجوب رعيته » ، ولعل اختلاف النبات المطروح في هـذا الرسم عن النبات في رسم «مجلس ملك الغربان »او رسم «الاسد وبنت آوى».. وغيرها من الرسوم التي يبلغ عددها « ٩٢ » رسما يشير الى رغبة المصور في اضافة عناصر اخرى للقصص المرسومة ، أو لنقل تشير الى رغبته في صياغة عمل فني متكامل .

أما رسومات مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة في سنة ١٢٢٩ م التي يعتقد بأنها نسخت ما بين سوريا وشمال بلاد ما بين النهرين فتشير « الى ادخال التأثيرات الكلاسيكية البيزنطية الى النهج الخاص بالتصوير العربي ، وقد تم تكييف أنماط التصاوير البيزنطية لطريقة الحياة العربية »(٦) ، وقد قام « ريتشارد اتنغهاوزن » بتحليل فني يوضح هذه العملية . جاء في هذا التحليل ما يلي :

« يتمثل الموضوع التصويري الاول في صورة غرة رائعة تمتد على صفحتين ، يظهر كل قسم منها صورة اشخاص على خلفية ذهبية اللون داخل اطار بشكل حنية معمارية ، وفي التصوير الذي في جهة اليمين صورة شخص جالس ، يتضح بشكل مؤكد أنها صورة « ديوسقوريدس » نفسه ، وهو يخاطب شخصين في الصفحة المقابلة متجهين اليه من ناحية اليسار ، وكلا الشخصين الواقفين يحملان كتبا ويرتدي الحكيم ملابس ذات طابع كلاسيكي ، وعلى راسه عمامة في حين

يشاهد تلميذان في زي اسلامي ، ولو ان مظهرهما غير شرقي ، وذلك لان هذه الازدواجية التي تعود الى عهد سحيق ، تغدو جلية حين يدرك المرء بان هذا هو تفسير اسلامي لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود منها في مخطوطة ديوسقوريدس البيزنطية الشهيرة التي كتبت قبل سنة ٥١٢ م للاميرة « جوليانا انيقيا » ، فالعالم النباتي في المخطوطة الاولى يجلس على كرسي مشابه وقدمه فوق مسند ، كما هو الحال في هذه الصورة ، لكنه يظهر عاري الراس ويمد يده نحو شابة ترتدي كساء ذا طابع كلاسيكي وهي معروفة باسم « هيروسيس » ، فهنا ترى آلهة الاكتشاف ممسكة بنبات من اكثر النباتات الطبية تاثيرا ، وهو النبات الذي يشبه جذوره جسم الانسان والذي يربط به احد الكلاب وذلك حسب معتقدات قديمة تقول ان هذا الحيوان كان يستخدم لاستئصال ذلك النبات وهذا يبطل التاثير المميت له ، اما في الترجمة الاسلامية فقد استبعدت الاستعارة والخرافة » .

« اما الورقة الثانية من المخطوطة العربية فانها تري ترتيبا آخر لموضوع ديوسقوريدس واحد التلاميذ ، وهي تشير الى توفر اكثر من نموذج واحد لفنان القرن الثالث عشر ففي هذه الصورة التي تحتل صفحة واحدة نجد ان ديوسقوريدس الروماني قد تحول الى شخص مسلم واستبدل الكرسي غير الاسلامي بمصطبة واطئة .. » وهكذا تكشف التغييرات التي تمت في النسخة العربية عن عناصر وصيغ جديدة تتفق مع الطراز الجديد في التصوير العربي ، ولعل رسم « نبتة العدس » تعطي صورة واضحة عن التبدل الكبير في مفاهيم التصوير ، فقد رسمت هذه النبتة على نحو زخرفي من حيث المماثلة في الاوراق وكأننا امام ورقة نبات تتكرر ضمن تكوين معين لتعطي احساسا جديدا ومن جانب آخر كشف هذا الرسم عن اتجاه نحو التبسيط الذي يقود الى التجريد ، وقد اكتشف بعض الرسوم الموقعة باسم « عبد الجبار بن علي » مما يعطي برهانا آخر على التحليل السابق .

وهناك مثال آخر على اخضاع العناصر الاجنبية للصيغة العربية ، يتضح لنا في رسومات كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » الذي تم وضعه عن حياة واقوال حكماء الاغريق من أمثال « هوميروس ، وصولون ، وابقراط ، وسقراط ، وفيثاغورس ، وجالينوس .. » ففي الرسم الذي يصور « المؤلفون » نجد العناصر الانسانية المرسومة بواقعية ، وقد بنيت على خلفية خطية زخرفية ، كما استبعد البعد الثالث ، واهم من ذلك هو حركة الاجسام والايدي التي تشكل كخطوط دائرية جمالية لا نراها الا في الصيغ العربية للفن ، في التصوير كما في الزخرفة والنحت .

ان توزيع العناصر الواقعية « المؤلفون » في هذا الرسم داخل أشكال زخرفية هندسية يذكرنا — مباشرة — بتوزيع الاشخاص والحيوانات داخل مربعات في رسومات قصير عمرا ، الا أننا هنا امام صيغة أكثر تطورا ووضوحا من حيث الارابسك ، وهكذا نكتشف دائما روابط وجماليات وقيما تشكيلية خاصة تجمع بين مختلف الرسوم التي انجزها العرب عبر قرون طويلة ، ولا شك في أن دراسة علمية لهذه الرسوم لا تكشف فقط عن صيغة عربية متميزة ، وانما تبين الحياة الكاملة لها ، كيف ولدت ؟ وكيف تطورت ؟

رسوم مقامات الحريري :

تعتبر رسوم مقامات الحريري من أكثر الرسوم العربية شهرة وتطورا ، وصاحب المقامات هو ابو محمد القاسم بن علي الحريري البصري الذي ولد في البصرة سنة ١٠٥٤ م وتوفي سنة ١١٢١ م ، أي عاش حوالي (٧٠) سنة قضى معظمها في التأليف وقد بلغت مقاماته « ٥٠ » مقامة صورت جميعها ، واشتهر « الواسطي » برسمه لهذه المقامات وهناك الى جانبه عشرة فنانين مصورين لصور المقامات لم يذكروا أسماءهم على مخطوطاتهم المصورة كما فعل « الواسطي » « **وكانت هذه المقامات مادة غنية بموضوعاتها المختلفة التي تصور جوانب الحياة الاجتماعية من خلال تنقلات بطل المقامات أبي زيد السروجي من حال الى حال** »(٧) وتعتبر المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس من أشهر المخطوطات برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين تصويرة وقد رسمت من قبل « الواسطي » ، والمخطوطة الثانية الهامة هي المخطوطة المحفوظة في معهد الدراسات الشرقية بأكاديمية العلوم في لنينغراد .

تتوزع أهمية مخطوطات مقامات الحريري على عدة نواح فهي من ناحية تكشف عن مختلف جوانب الحياة العربية بواقعيتها ومن ناحية أخرى تمثل التطور الفني الذي وصل اليه التصوير العربي في الكتب ، ولا شك في أن أهم اعلامه واكثرهم تميزا هو « الواسطي » الذي يعتبره البعض ذروة مدرسة من مدارس التصوير العربي وهي مدرسة بغداد ، وسنقوم بتحليل بعض رسومات المقامات في محاولة للكشف عن مراحل تطورها وصولا الى « الواسطي » .

يشير رسم « أبي زيد يغادر الحارث أثناء الحج » الى البساطة في التعبير والواقعية في الانجاز والتركيز على الشخصيات الاساسية للموضوع واهمال العناصر الاخرى مثل الطبيعة والعمارة وغيرها، وهذه الخصائص سبق أن شهدناها في رسوم « كليلة ودمنة » ، ففي هذا الرسم لا اشارة الى المكان أو الزمان ، وباستثناء النبتة الصغيرة التي تفصل « أبي زيد » عن « الحارث »

لا يوجد اي عنصر آخر يمكن ان يدلنا على المكان ، لكن ثمة اهتمام واضح في صياغة تفاصيل الاجسام والثياب بشيء من الواقعية .

وهـذا التركيز الواضح على العناصر الرئيسية واستبعاد العناصر التي يمكن أن تشغل المتلقي عن الموضوع شمل الكثير من رسومات المقامات مثل : «رسم الحارث على مائدة أبي زيد ــ رسم أبي زيد يخطب في ناد بمدينة مرو ــ رسم أبي زيد يشكو ابنه عند قاضي صعده ــ رسم الحارث مع الفرسان يذهبون لمشاهدة حفلة زواج ــ رسم ابي زيد يتطفل على الحارث وجماعته في البستان ــ رسم أبي زيد خفير القافلة ــ رسم أبي زيد يمتطي الناقة ويهرب في الليل ــ رسم أبي زيد يدعو الحارث الى بيته لشرب الخمر ولكنه يرفض وينصرف ــ رسم أبي زيد والحارث يحتسيان الخمر ــ رسم أبي زيد يعود الى بلده على ناقته .. وغيرها » ، ففي رسم « الحارث على مائدة ابي زيد حيث كان مريضا » يفترض ان يشير الرسم الى منزل أو غرفة ابي زيد حيث يتناول الحضور الطعام ، لكن لا يشير من قريب أو من بعيد الى المكان ، فالرسم عبارة عن اربعة أشخاص يجلسون حول مائدة مستديرة ، ويبرز الرسم بشكل أساسي اهتمام الاشخاص بتناول الطعام ، وبتوزيع متنوع الحركة ، فالاول يضع لقمة في فمه ، والثاني يحملها ، والثالث ينهمك في تقطيع اللحم ، والرابع يرفع اللقمة ، وقد ترك الرسام فراغا ضمن التكوين الدائري للأشخاص ليكشف للمشاهد عن أنواع الطعام التي تضمها المائدة ، كما ركز في تعبيره الفني على الوجوه التي تعكس الحالة الانسانية . وفي رسم « ابي زيد يخطب في ناد بمدينة مرو » لا نجد اشارة الى المدينة أو النادي ، فالرسام يضعنا مباشرة في صلب الموضوع ، وقد رسم أبا زيد في جانب والناس في الجانب المقابل ، وقد أراد الرسام ان ينقل بشكل أساسي انفعالات الناس حيال خطبة أبي زيد ، فقام بتوزيع هذه الانفعالات على الوجوه التي تتحرك باتجاهات مختلفة وتكشف عن انفعالات متنوعة على الرغم من ان الاجسام تقف مواجهة لابي زيد .

لكن هل وقف التعبير الفني عن الموضوعات والحالات الانسانية عند حدود الوجوه ، وما تعكسه من انفعالات وافكار ؟ نقول لا : لان الحركة الى جانب دورها الجمالي قد لعبت دورا تعبيريا بارزا في صياغة الافكار والانفعالات والعواطف ، ففي رسم « لأبي زيد ينصح ابنه باتخاذ مهنة الشحاذة لكسب العيش » تبرز حركة اليدين بشكل يلفت النظر ، حاملة معها جزءا من الحوار بين الاب وابنه ، او لنقل قيمة تعبيرية تضاف الى القيم المتمثلة في الوجوه ، وفي رسم « غلام الحارث يستدعي الحجام ــ أبا زيد السروجي ــ » تتنوع حركات الاشخاص بما يخدم الافكار وموقف كل شخص في القصة ، وفي رسم « ابي زيد يقدم ابنه الى الوالي » تتجه اليد اليسرى لأبي زيد الى الوالي بينما تمسك اليد اليمنى بالابن كأنها تجره للوقوف بين يدي الوالي ، وفي رسم لأبي زيد يحرس ابنه من الوالي والى جانبه الحارث ، يحيط أبو زيد ابنه بيديه خوفا عليه ، وفي رسم لأبي زيد أمام حاكم مرو ، تتحرك الايدي كعنصر أساسي من عناصر التعبير ، فالحاكم يتحدث محركا يديه ، وهذا ما يفعله « أبو زيد » بينما تشير أيدي بقية الاشخاص الى انفعالاتهم حيال الحديث الذي يجري بين الحاكم وأبي زيد . وهكذا تبرز الحركة في رسوم المخطوطات كعنصر تعبيري متميز ، واذا انتقلنا الى الالوان فسنجد انها استخدمت بوظائفها الرمزية والتعبيرية . وكانت وسيلة هامة في التعبير عن الافكار والاحاسيس ، فقد استخدم الفنان « اللون الاحمر ــ مثلا ــ في رسم لحية الوالي وعمامته وفراشه للسخرية منه والاستهزاء به لانه سيء الخلق »(٨) .

ان معظم الرسوم التي أشرنا اليها تتسم بالتركيز على العناصر الانسانية الاساسية للموضوع دون اضافات أو اشارات الى المكان والزمان ، لذلك برزت الفعاليات التعبيرية لهذه الرسوم في الوجوه وحركة الايدي والالوان ، لكن ثمة رسوم تكشف عن محاولة للاحاطة بالموضوع من جوانبه المختلفة ، وتقدم لنا الافكار والاحداث ضمن اطار من العمارة أو الطبيعة ، ففي رسم أبي زيد ينزل ضيفا في بيت الحارث فيقرب السراج اليه ويعرفه ، نجد الرسام وهو يجمع بين العناصر الانسانية وبين عمارة المنزل بكل تفاصيله ، فقد رسم المنزل ــ مثلا ــ من الخارج والداخل محاطا ليس بعمارته فحسب ، بل وبزخارفه وتفاصيله المعمارية . وفي رسم آخر لأبي زيد يطلب ان ينقل في السفينة ، يتجاوز الفنان التركيز على العنصر الانساني الاساسي للموضوع وهو « ابو زيد » ، ليقدم لنا الناس والسفينة بحيوية وحركة ، فالكل منهمك بعمله ، العبيد والبحارة والربان ومساعد الربان والمسافرون ، وابو زيد يطلب راجيا ان ينقل في السفينة .

وفي رسم « المخيم » يطغى المشهد العام على الموضوع الرئيسي ، وتبرز عدة مشاهد بانورامية تشغل كامل مساحات « الورقة » السطح الابيض ، وضمن تكوين دائري متماسك بعناصره ، وهذا الرسم لا يعطي الفنان رؤية خاصة اتجاه الموضوع ــ فقط ــ ، وانما يقوده بعيدا عن التقيد بالموضوع الرئيسي ، وهذا يعني شيئا هاما ، وهو حرية الفنان في التعبير وعدم ارتباطه ارتباطا تاما بالقصة . مما يدفع الى القول بأن مثل هذه الرسوم لا يمكن أن تكون « توضيحية » ، بل هي عمل فني متكامل .

واذا قمنا بمقارنة هذه الرسوم بالرسوم السابقة التي تركز على عناصر الموضوع دون أية اضافة أو اشارة الى المكان نكتشف أي تطور وصل اليه فن التصوير في الكتب ، فرسومات « الواسطي » تمثل ذروة هذا التطور ، وعلى مختلف الصعد ، من التقنية الخطية واللونية العالية الى الرؤية المتميزة .

لقد بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي أنجزت في بغداد ، وتعتبر المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين تصويرة من أهم الرسوم التي انجزها سنة ١٢٣٧ م « يحيى بن محمود الواسطي » . وقد كانت رسوم هذا الفنان وما زالت مثار دراسة العديد من الباحثين والنقاد ، ذلك انها تتميز عن بقية رسومات الكتب بنكهة خاصة تجمع بين ابداعات الفنان وجماليات التصوير العربي وقد كان العنصر المحلي العربي سمة بارزة حافظ عليها « الواسطي » وسعى الى تطويرها تقنية وشكلا .

« يحيى بن محمود الواسطي » :

تمثل رسومات « الواسطي » تطورا هاما في مفهوم التصوير العربي ، وقد اطلق مصطلح « الواقعية الجديدة » على هذه الرسوم ، لما تحمله من رؤية واقعية ، واسلوب واقعي ، على الرغم من الغاء البعد الثالث « العمق » ، والعمل ضمن منظور خاص ، هو بالتأكيد منظور الفن العربي ، الذي يتباين عن منظور الفن الغربي ، وقد تحقق هذا الاسلوب بتقنية خطية ولونية عالية لا نرى مثيلا لها في رسوم المقامات التي رسمت في تلك الفترة من قبل فنانين لم يوقعوا على اعمالهم .

والى جانب هذه السمات تميزت رسوم «الواسطي» برؤية ثاقبة في رصدها للواقع بمختلف عناصره وجمالياته ، فان انجازات « الواسطي » تجاوزت في اشياء كثيرة موضوع المقامات ، فهي ـ ان صح القول ـ رؤية جديدة لما كتبه « الحريري » ، لا مجرد صياغة بتقنية أخرى. وحتى نعطي صورة واضحة عن انجازات « الواسطي » ، لا بد من تحليل بعض الرسوم التي نراها متميزة في تجربته .

في الرسم الاول للمقامة الثانية عشرة «الدمشقية»(٩) يصور « الواسطي » رحلة القافلة من الشام الى العراق « رحلة العودة » مؤكدا على التكوين الهرمي المتوازي الاضلاع والذي تشكل من الشخوص والابل ، وضمن هذا التكوين الهندسي المتماسك برزت حركة الاشخاص ، وقد تكشفت هذه الحركة من خلال تنوع الالوان ، ووضوح الخطوط الخارجية التي تحدد كتل ومساحات العناصر ، ولم يهمل كعادته « التعبير الانساني » في الوجوه التي تتحرك باتجاهات مختلفة ، وقام بدراسة دقيقة للثياب والزخارف التي تساهم الى جانب ملامح الوجوه في اعطاء العمل خصوصية محلية . وفي الرسم الثاني لهذه المقامة يصور حياة الرقص والعزف والغناء والشراب على موائد النبيذ ، وقد أعطانا صورة متكاملة عن المكان « الشعبي » الذي قضى فيه « أبو زيد » ليلته. ففي الطابق الاول من البناء صور عازف العود والراقصة وعامل الحانة وقد أحاطت هذه الشخوص « بأبي زيد » الذي يحتسي النبيذ ويستمع الى « الحارث » ، وفي الطابق الثاني نرى جرار النبيذ والساقي وبعض الرجال يحتسون النبيذ وقد أعطانا فكرة واضحة عن العمارة الداخلية للبناء وأشار من خلال القباب التي توزعت في أعلى البناء الى العمارة الخارجية ويمكن أن نرى هذه السمة «الربط بين العمارة الخارجية والعمارة الداخلية » في الرسم آخر من رسوم « المقاطعة التاسعة والثلاثون »(١٠) وهذا الرسم يشبه الى حد كبير من حيث البناء الرسم الذي صور فيه « أبو زيد والحارث » داخل « الحانة » ، فالبناء العام يعتمد الهندسة « عمارة المنزل المكون ـ أيضا ـ من طابقين » كخلفية توزعت مساحاتها على مجموعة من المربعات والمستطيلات ، وداخل هذه الاشكال الهندسية رسم « الواسطي » موضوع الولادة « المقامة التاسعة والثلاثون » موزعا العناصر الانسانية على شكل دائرة نتمثلها في حركة الرجال والنساء ، ففي يسار الطابق العلوي نرى « أبا زيد » منهمكا في الكتابة وفي وسطه جلس الزوج تحيط به جاريتان من جواريه وهو ينتظر قدوم المولود الجديد وفي يمينه جلس رجل يصلي داعيا أن تضع الزوجة ، وفي وسط الطابق السفلي نرى المراة الحامل في وضع الولادة تحيط بها ـ أيضا ـ جاريتان ، وباستثناء صورة « ابي زيد » والرجل الذي يصلي نكتشف من ملامح الناس على أنهم من الهند ، الا أن هذه العناصر الاجنبية قد تحققت بجمالية عربية نتمثلها في البناء العام من جهة والحركة والزخارف من جهة أخرى ، وقد أشار « اتنفهاوزن » الى أن العناصر الهندية في صور المقامات ليست مجرد أسلوب من أساليب التصوير كما في صورة رب الدار الشبيهة بالناسك الهندي ولا هي مجرد تفصيلات التقطها المصور من الملاحين الهنود وهم يعبرون بموانىء العراق ، بل ان هذا المصطلح الهندي قد اندمج في التشكيل العام للصورة على غرار صور ألف ليلة وليلة التي تميزت مثل صور مقامات الحريري بقدرتها على استيعاب العناصر الاجنبية وتمثلها(١١) .

ان واقعية هذا الرسم لا تقف عند حدود المظهر الطبيعي للناس ، بل تنفذ الى حالاتهم الداخلية وتعكس هذه الحالات من خلال الحركة وتعبير الوجوه ، فوجه



قصة بياض ورياض رسم في المغرب (اسبانيا) أو المغرب في القرن الثامن الميلادي - (مكتبة الفاتيكان) وتمثل الصورة بياض يغني ويعزف على العود امام احدى السيدات في مشهد هام من مشاهد قصة الحب العذري الشهيرة التي تتشابه مع ألف ليلة وليلة.

« أبي زيد » يعكس انهماكه وتفكيره في كتابة «التميمة»، وحركة الزوج وهو يمسك لحيته بيده تنم عن قلق، فهو ينتظر أن تتم الولادة المتعسرة بسلام، ووجه الرجل الذي يصلي يتجه الى الاعلى في حالة دعاء وقد أغمض عينيه للدلالة على استغراقه في الدعاء والصلاة، في حين نرى عين « أبي زيد » وقد كبرت، وهذا التعبير عن الحالة الداخلية الذي نستشفه في الوجوه، والحركات ينسحب على بقية العناصر الانسانية « الزوجة والجاريات ».

وفي رسم « برقعيد في يوم عيد » من المقامة السابعة « البرقعيدية »(١٢) تتجلى روعة التكوين الهندسي «مربع ومستطيل يتقاطعان في دائرة»، وهذا التقاطع الذي يشكل المركز نتمثله في وجوه الفرسان والعازفين وهم في حالة استعداد للاحتفال بالعيد، فقوائم الخيل والبغال في حالة توثب وكذلك الرؤوس التي استقامت الآذان فيها، ومن جانب آخر وزع « الواسطي » الابواق والبيارق على جانبي التكوين الهندسي مستخدما الكتابات العربية على شكل زخرفي، ولعل أجمل مافي هذا الرسم يكمن في تلاحم الاشياء والعناصر الانسانية والحيوانية ببعضها بعضا وفي تنويعات ألوان الحيوانات وألوان ازياء الرجال.

وفي رسم الواسطي حول المقامة الثانية «الحلوانية»(١٣) التي تحكي قصة « أبي زيد » في مجالس الادباء ينطلق من المستطيل لصياغة الناس والكتب فقد رسم الاشخاص ضمن مستطيل سفلي والمكتبة ضمن مستطيل علوي، وقام بتبسيط عمارة البناء فلا جدران أو اعمدة ولا أبواب أو نوافذ، فالرسم عبارة عن جدار مزدحم بالكتب نتمثله في المستطيل العلوي، ومجموعة من الادباء نتمثلهم في المستطيل السفلي الا انه أشار من خلال مساحة صغيرة في الاعلى الى العمارة الخارجية للبناء، كما زخرف بعض سطوح العمارة الداخلية، ورسم الادباء مؤكدا على الانفعالات التي تكشف عن اهتمامهم بسماع شعر « أبي زيد » الذي دخل عليهم فجأة، وهكذا نجد أننا أمام مصور لا يرصد الواقع كما هو ولا يسجل مظاهره على الرغم من اهتمامه ببعض التفاصيل، بل ينشد العاطفة والانفعال الانساني مما يعطي رسوماته أهمية خاصة في التصوير العربي، واذا كانت الحركة سمة تعبيرية بارزة من سمات فن « الواسطي » فقد تنوعت بما يخدم التعبير الفني، ولعل حركة الابل في الرسم المستوحى من « المقامة الثانية والثلاثون »(١٤) تكشف عن غنى في موسيقى الحركة واللون والخط انفرد به « الواسطي » عن غيره من المصورين العرب، لقد ورد في « المقامة الثانية والثلاثون » ذكر لرهط من الابل أثار خيال « الواسطي » دون غيره من عناصر واحداث المقامة فسجله في رسم يعتبر من أروع ما قدمه التصوير العربي، وما زال هذا الرسم الى الآن يثير دهشة الناس لما يحمله من ايقاع خطي وحركي ولوني متميز. ان كل من تناول رسوم « الواسطي » بالدراسة والتحليل كان يقف طويلا لدراسة الايقاع الموسيقى في هذا الرسم.

بعد هذه الوقفة القصيرة عند بعض رسوم « الواسطي » نطرح السؤال التالي: ترى هل يمكن أن تظهر مثل هذه التجربة في واقع يهمل التصوير ويبتعد عنه؟

ان ظهور تجربة مثل تجربة « الواسطي » في مرحلة تمثل ذروة تطور التصوير العربي تعني أشياء كثيرة بالنسبة لنا، فالمنطق يفترض وجود حركة فنية مزدهرة وهذا ما أشار اليه بعض المؤرخين ولعل الشواهد الباقية الى الآن وبما تحمله من خصوصية وتقنية عالية تشير الى ازدهار التصوير العربي وتميزه، وان ما وصلت اليه « مدرسة بغداد » في عصر « الواسطي » هو نتاج تطور وفن له مميزاته وخصائصه العربية. فن امتدت جذوره الى عمق الحياة العربية وهو اخيرا صورة مشرقة لتلك الحياة بفلسفتها وجمالياتها.



من كتاب المواد الطبية لديسقوريدس (مشهد لجنة الاطباء) وقد رسم في شمال العراق (١٢٢٩) م (استانبول)

هوامش :

(١) قصير عمرا : تأليف مارتين الماغرو ـ لويس كاباليرو ـ خوان تسوتايا ـ أنطونيو الماغرو .

(٢)و(٤) الفن الاسلامي : تأليف : دافيد تالبوت رايس . ترجمة : د. منير صلاحي الاصبحي .

(٣)و(٥)و(٦) فن التصوير عند العرب . تأليف : ريتشارد اتنغهاوزن ترجمة : د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي .

(٧)و(٨) مقامات الحريري المصورة . تأليف ناهدة عبد الفتاح النعيمي .

٩ ـ المقامة الثانية عشرة « الدمشقية »

قال الحارث : سافرت عن العراق الى الشام وقصدت مدينة دمشق ، ولها ضاحية جميلة اسمها الغوطة ، يحيط بها النخيل والاعناب ، ويتخللها الورد والفل والياسمين ، وبها المقاهي الفاخرة والمطاعم الشهية ، والاندية الرحبة الفسيحة ، وهناك طاب لي المقام ، ونسيت الوطن والاهل ورفقاء الصبا والشباب . ولما قضيت اربي من المتعة والنزهة ، اخذت احن الى بلدي واهلي ، فوجدت جماعة قد أعدوا رواحلهم للسفر الى العراق ، فانضممت اليهم ، ثم بحثوا عن خفير يحرسهم ، وبينما هم في البحث اذ برز شخص منهم ، مظهره مظهر الشباب ، وحقيقته أنه كهل قد جاوز الخمسين ، فقال أنا احرسكم بما يؤمنكم ويطمئن بالكم ، ادلكم على كلمات يقولها كل منكم في الصباح والمساء ، عرّفنيها شخص لقيته في المنام ، ولقد جربتها وسرت بها في الصحراء ، الليل والنهار ، وركبت البحر وقطعت الصخر ، وسرت في كل ذلك وانا آمن مطمئن ، ـ وسأصاحبكم على أن تقرأوها ـ لتصلوا بسلام .

ليقل كل منكم بلسان خاضع وصوت خاشع ، اللهم يا محي الرفات ويا دافع الآفات حطني في تربتي وغربتي وغيبتي وأوبتي واحفظني في نفسي ونفائسي وعرضي وعرَضي وعَددي وعُددي وسكني ومسكني وحولي وحالي ومالي ومآلي ولا تلحق بي تغييرا ولا تسلط علي مغيرا واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا ، اللهم احرسني بعينيك وعونك واخصصني بأمنك ومنك وتولني باختيارك وخيرك ..

قال الحارث : فصدقناه في كلامه ثم سرنا وسار معنا ، الى أن وصلنا مساء يوم الى مدينة عانة فطلب منا الاجرة والاعانة ، فأعطى كلٌ ما عليه ، وقضينا ليلتنا ، وفي الصباح بحثنا عنه فلم نجده ، ثم حدثتني نفسي ان ابحث عنه ، وفتشت عليه في كل مكان ، حتى وجدته في خمارة متنكرا ويلبس ثوبا قشيبا ، وعلى مائدة الخمر وحوله الندماء ، تدور عليهم السقاة ، وهو يترنح من نشوة الخمر يمينا وشمالا ، فقلت له : ما هذا يا ملعون ! فضحك مستغرقا واجابني مستغربا أو أنشد شعرا ، عرفت منه انه ابو زيد ، صاحب المقامات ، واخو المفاجئات ، فقلت : ومتى تتوب وترجع الى الرشد؟ فتأفف متضجرا : وقال : بربك اتركني ، هذا الوقت وقت البهجة عندي والمرح ، وليس وقت اللوم والتأنيب . فعلمت أنه لن يرجع عما فيه ، فتركته مع الشيطان ، ورجعت الى قومي نستأنف المسير .

١٠ ـ المقامة التاسعة والثلاثون « العمانية »

قال الحارث : كنت بنعمان ، فخطر لي أن اركب البحر ، فوجدت مركبا نقلت اليه متاعي ، وتعرفت على جماعة فيه ، ولما همّت المركب في الاقلاع ونشر الشراع ، سمعنا من الشاطىء هاتفا يدعونا لمصاحبته ، ويطلب الينا أن نقبل ركوبه المركب ، فعطفنا عليه وحملناه معنا ، فأخذ يطرفنا بأحاديثه ويفيض علينا من نوادره ، فقلت له : بالذي سخّر لنا هذا البحر اللجي ، الست السروجي؟ فقال : نعم أنا السروجي صاحبك القديم ، فحمدت الصحبة والسفر ، وسارت السفينة في هواء عليل ، الى أن هبت عاصفة شديدة فاضطررنا الى ان نرسي السفينة الى جزيرة ، ومكثنا فيها الى أن نفد الزاد ، فدعاني أبو زيد أن أصحبه الى داخل الجزيرة سعيا وراء القوت . وسرنا الى أن صادفنا جماعة من العبيد يحرسون قصرا وهم في غاية الكآبة فسألنا واحدا منهم عن سر الكآبة فقال : ان امرأة حاكم البلد في حالة وضع وعسر في الولادة . فقال أبو زيد : ان عندي وصفة لهذه الحال ، وكتب كلاما ، ووضعه داخل خرقة من الحرير وغمسه في الزبدة ، ثم قال : توضع هذه الخرقة على فخذ المراة ، ولم تمض الا دقائق حتى وضعت غلاما . وبلغ الخبر الوالي ففرح واستبشر ، وسأل عن السر ، فدلوه على أبي زيد : فأغدق عليه ، وجعله من خاصته .

قال الحارث : فلما رأيته قد مال حيث يكتسب المال ، توجهت اليه باللوم ، فاعتذر عن المسير معي ، وودعني الى المركب ثم عاد .

(١١) فن الواسطي من خلال مقامات الحريري . د. ثروت عكاشة .

١٢ ـ المقامة السابعة « البرقعيدية »

قضى الحارث بن همام يوم العيد في برقعيد ، وخرج مع الخارجين الى الصحراء لتأدية الصلاة ، وحينما فرغ المصلون من صلاتهم ، برز واحد من بينهم أعمى يحمل مخلاة ، تصحبه عجوز حيزبون في سن الستين ، وادخل يده في مخلاته واخرج منها بطاقات مكتوبة ، سلمها للعجوز وامرها بتوزيعها على الحاضرين ، ولكنها لم تجد أحدا منهم مدّ يده بدرهم أو دينار ، فأمرها بارجاع البطاقات ، فأخذت في جمعها واسترجاعها ، ونسيت البطاقة التي معي ولم تتجه نحوي . وتأملتها فاذا مكتوب فيها أبيات يشرح بها حاله وكثرة عياله . ولما رجعت العجوز الى الشيخ أخذ يسفهها ويؤنبها . قال الحارث : ولما رايت هوانها بين يديه ، اشفقت عليها ، واخرجت من جيبي درهما ، وناديت العجوز ، ومددت لها البطاقة والدرهم ، وقلت لها : خذي هذا على أن تسمحي لي بسؤال ، فأخذته وقالت : سل ما بدا لك ، فقلت لها : من الرجل ! فقالت انه من سروج وهو الذي صنع الشعر المنسوج . فحدثني قلبي أنه أبو زيد ، واقتربت منه فهش للقائي ورحب بي ، فسألته عن سبب عماه ، وعهدي به مبصرا ، فقال لي : هل منا ثالث ؟ فقلت : ليس الا العجوز ، فقال ما دونها سر محجوز . فرفع العصابة التي فوق عينيه ، واذا به مبصر مفتوح العينين ، فسألته عن سر تعاميه ، فقال : الزمن وما يجري فيه . ثم قال : أرجو أن تسعفني بمسحوق في ماء أغسل به عيني ، وازيل غمامي .


المواد الطبية - لديسقوريدس

قال الحارث : فقمت لاحضر طلبه ، فلما عدت بالملتمس في أقرب من رجع النفس وجدت الجو قد خلا ، والشيخ والشيخة قد أجفلا ، فاستشطت من مكره غضبا واوغلت في اثره طلبا فلم ألحقه ، ولا أدري هل تاه في الصحراء ، أم صعد الى عنان السماء .

١٣ ـ المقامة الثانية ((الحلوانية))

حكى الحارث بن همام قال : تعلقت من صغري بالادب وأحببت مجالس الادباء ، وفي بعض رحلاتي الى حلوان وجدت أبا زيد السروجي متنكرا ، يدّعي مرة أنه من آل قحطان ، وينتسب أخرى انه من سلالة آل ساسان ، ويعتزي مرة الى أقيال غسان ، ومع هذا يبدو أمام الناس طريفا لبقا محدثا ... قال : فرغبت في صداقته واحببت مجالسه واحاديثه ، ومكثت على هذه الحال مدة الى أن عنّ له أن يسافر ويرحل ، فسافر بعد أن امتلأت نفسي بحبه ولم اعرف له بعد ذلك منزلا ولا دارا ، الى أن عدت الى البصرة مسقط رأسي . وفي أحد الايام قصدت دار كتبها ، التي هي منتدى المتأدبين وملتقى القاطنين منهم والمتغربين ، فجلست اليهم وخضت معهم في احاديثهم ، وبينما نحن كذلك ، دخل علينا رجل رث الهيئة كثيف اللحية متغضن الوجه ، وجلس في أخريات الناس ، ثم لم يلبث أن دخل في الكلام وشارك فيما تشققوا فيه من حديث الشعر والادب ، واستطرد في الكلام حتى أنشدهم شعرا دلّ على القدرة والبيان . وابتدره أحد الحاضرين أن ينسج على منوال شعر

فأمطرت لؤلؤا من نرجس فسقت
وردا وعضّت على العنّاب بالبرد

فلم يكن الا كلمح البصر أو أقرب حتى أنشد

سألتها حين زارت نضو برقعها
القاني وايداع سمعي أطيب الخبر
فزحزحت شفقا غشي سنا قمر
وساقطت لؤلؤا من خاتم عطر

فحار الحاضرون لبداهته . قال الحارث : فتوسّمت فيه ، فاذا هو أبو زيد ، فهششت للقائه وبادرت الى عناقه ، ثم قلت له : ما الذي أحال صفتك حتى جهلت معرفتك وأي شيء شيّب لحيتك حتى أنكرت حليتك ، فأنشأ يقول :

وقع الشوائب شيّب والدهر بالناس قلّب
ان دان يوما لشخص ففي غد يتغلب .

ثم نهض مودّعا مفارقا .

١٤ ـ المقامة الثانية والثلاثون ((الحربية أو الطيبية))

حكى الحارث : عزمت بعد أن قضيت مناسك الحج ، أن أقصد طيبة ، وهي مدينة الرسول عله السلام لأزور قبره .. ثم سمعت بأن هنالك حربا بين القبائل ، وأن الامن مضطرب ، فترددت ، ولكن حب الرسول دفعني للتغلب على هذا التردد ، واستمررت في المسير ، وبينما نحن في قبيلة بني حرب ، اذ رأيناهم يركضون ويجرون ، فسألنا ما بالهم ؟ فقالوا ان فقيه العرب قد حضر ، واذا حضر الفقيه بان الناس يجتمعون اليه ، وكل يسأله .

قال الحارث : فسرت معهم ، وأحببت أن أعرف حقيقة الامر ، ولما وصلنا الى الفقيه تبينته فاذا هو أبو زيد يقول : اني لفقيه العرب العرباء وأعلم من تحت السماء فمن شاء فليسألني . فانبرى له غلام وقال : عندي مائة مسألة في مختلف الفنون ، فأجاب عنها سؤالا سؤالا ، فأعجب وأغرب . ثم قال أبو زيد ، ومن كان عنده سؤال آخر فليسأل ، فوجم القوم وبهتوا . ثم استأذن منهم ، فقالوا : نأذن لك على أن تعود ، وساق اليه كل منهم ما قدر عليه .

قال الحارث: فأخذت بيده وقلت : عهدي بك سفيها ، فمتى صرت فقيها ! فقال : لبست لكل حال لبوسها ، والجأني الزمان لأن أقابل نعيم الحياة وبؤسها . ثم نهضنا لزيارة قبر الرسول ، وبعد ذلك شرّق وغربت ، ولا أدري أين ذهب .

٣

مقامات الحريري المرسومة وأهميتها الفنية الاجتماعيّة

بقلم : زياد أحمد

لقد حظيت مقامات الحريري المصورة والمزخرفة والمزوقة بالرسوم الملونة ، باهتمام نقاد الفن والمؤرخين للتاريخ العربي والاسلامي ، لانهم اعتبروها ، نموذجا حيا لافضل تجارب الفن التشكيلي العربي في عهود ازدهاره في ظل الحضارة العربية الاسلامية ، ومثلت هذه التجارب الخصائص الاساسية لفن التصوير في اكثر ابداعاته تقدما ، اذ اجتمع في هذه الرسوم ، المضمون الانساني الى الصياغة الفنية المحكمة ، وقدمت لنا رؤية حية لعصر معين من العصور بكل ما فيه ، ولهذا فهي شهادة واقعية على مرحلة تاريخية محددة المعالم ، ويعتبر (يحيى بن محمود الواسطي) الذي رسم مخطوطة من اهم المخطوطات الباقية الى عصرنا هذا ، احد اهم الفنانين المصورين الذين عرفتهم الحضارة العربية ، بل من افضل فناني العرب قدرة على التعبير ، كمصور وملون ، وكرسام منمنمات ، ومصور لاحداث ، اذ عرف كيف يقدم لنا بعض احداث هذه المقامات بأسلوب فني معبر ، يتجاوز النص في كثير من الاحيان ليقدم لنا الاطار التاريخي للاحداث التي يسجلها ، ويقدم لنا فنا واقعيا مترابطا مع عصره ، يمثل معجزة من معجزات الفن التشكيلي العربي ، ولهذا احببنا ان نقدم للقاريء دراسة تكشف للقاريء اهمية هذه المقامات المصورة التي كتبها (الحريري) ، وحتى يتسنى لنا شرح هذه المعاني ، لابد لنا من ان نقدم دراسة عن (المقامات) ودورها في عصر الحريري والاهمية التي لعبتها الرسوم الفنية الموضحة للمقامات والتزيينات المرافقة للنص ، وغير ذلك من الامور الهامة التي ترتبط بالظروف التي احاطت بهذه الرسوم المزينة والمعبرة ، وما قدمه لنا (الواسطي) من تراث فني ، يحمل الميزات الفنية التشكيلية ، ويرتبط بالعصر شاهدا عليه .

وسنبدأ بتساؤل عن المقامات واهميتها الادبية في تلك المرحلة ؟! وعن (مقامات الحريري) وما تعكسه فيها من العصر ، من حيث اللغة الادبية وتطورها ، ومن حيث المضمون الذي تملكه ، وخصوصا شخصية (أبي زيد السروجي) ، بطل هذه المقامات الذي يعكس بتصرفاته عصرا كاملا بكل تناقضاته . ؟!



يقدم لنا الواسطي مشهد سفينة من ذلك العصر بكل تفاصيلها وبالاضافة الى المشهد العلمي الدقيق التسجيلي نرى بعض الامور الهامة مثل الوجوه التي تعمل داخل السفينة وتسيرها ، وقد قطع الفنان جانباً من السفينة يبرز لنا هذه الوجوه ويعطينا فكرة عن العمال الذين يقومون بتسيير السفينة ، وهذا يكشف عن مدى الوعي الذي يتمتع به فنان ذلك العصر اذ لا يمكن ان تتم عملية الرسم بدون ابراز الجارة العمال الذين يمثلون القوة العاملة للانسانية .

ومن المعروف ان المقامة عبارة عن مناظرة على شكل ندوة ، يتحدث فيها الاديب بعبارات منتقاة ومنمقة ، ليقدم قضية او يعرض حادثة ، ولهذا فالمقامة تعني المجلس الذي يشتمل على احاديث مختلفة لا علاقة لها بالادب ، ولقد استطاع (بديع الزمان الهمزاني) ان يجعلها فنا قائما بذاته له مقوماته الاسلوبية ، واعطاها شكلها المألوف والمعروف عندنا الى اليوم ، كقصة متتابعة الاحداث ، فيها الشخصيات الادبية والانسانية ولها اسلوبها المليء بالسجع والمحسنات اللفظية ، والبديعية وذلك في القرن العاشر الميلادي .

وحين جاء الحريري (١٠٥٤ - ١١٢١) ، زاد المقامات تأنقا لفظيا ، وتكلفا بالصنعة وتلاعبا بالكلمات ومبالغة بالمحسنات البديعية ، واللفظية ، وفي السجع والجناس والطباق والتورية ، وغيرها ، وجعلها تقدم قصصا ذات طابع فكاهي بأسلوب خاص .

ولهذا اصبحت شخصية (أبي زيد السروجي)، هامة جدا كنموذج لبطل عصري من ابطال الروايات والمسرحيات ، يقدم المشاهد المتنوعة ، فهو شيخ شغف بالادب ، وقد اصبح اديبا ومحدثا ، وحين ضاقت سبل الادب ورقدت قدراته على كسب العيش ، فخرج من بلدته (سروج) على الفرات متنكرا ، ينتقل من مكان لاخر ، سعيا وراء الرزق ، معتمدا على ثقافته وعلى مهاراته الفردية لكسب رزقه ، والى حد بعيد على (انتهازيته) ، فهو يلبس لكل حال لبوسها ، ينطق بما يناسب كل مقام ، تارة يشحذ ، ويسأل الناس الاحسان ، ويصبح خطيبا او واعظا على منبر ، اودجالا يبيع التعاويذ ، او حجاما يراوغ ويدور ، ليغش الناس ، بل يعمل حارسا لاحدى القوافل ومعلما للصبيان ، وهكذا ...

ولقد سافر من (سمرقند) الى (اسبانيا) ومن (تبريز) الى (الاسكندرية) ومن (مرو) الى (صنعاء) ، ومن (تونس) الى (البصرة) ، منتقلا من مكان الى آخر ، يقدم لنا الحياة اليومية ، لابناء الطبقة الوسطى في ذلك العصر ، سواء كانوا تجارا ، او كانوا ادباء ، ومن طبقة العامة ، وعلى شكل واقعي ، وبانورامي يعكس لنا كل مشاهداته خلال تلك الفترة الزمنية .

ولهذا فان شخصية (ابي زيد السروجي) تتمتع بقدر كبير من الاهمية لانها تجمع من حيث خصائصها ، اشياء عديدة من شخصيات مسرحية وادبية شبهت من قبل بعض الكتاب بشخصية (طرطوف) او (فيفارو) او (سكابين) ، بل هي تشبه الى حد بعيد شخصية (غوار) لما تملكه من خصال ، اذ تتردد اخلاقه بين الكرم والشجاعة والقناعة - من جهة - والكذب ، والتلاعب ، والجشع ، والمقالب - من جهة اخرى - ، ويتسم بالدعابة والمرح ، ويعتمد على البراعة الخالصة في افحام منافسيه بتصرفاته ، ويفلت في النهاية حين تنكشف اموره .

وهنا لابد لنا من ان نقول بان (ابا زيد السروجي) يمثل نموذجا صادقا لعصر معين اصبح كل شيء فيه محللا ، حتى الكذب والجبن والتلفيق ، والتحلل الخلقي ، فهو يصل الى حد بيع ابنه لاحد الحكام ، ويمدح الارتزاق والاحتيال والشحاذة ، وذلك لما وصلت اليه الاوضاع العربية في فترة تحلل الخلافة العباسية ، وانتشار الفساد ، والعجز عن اقرار الامن ، وعدم التمكن من الوقوف بوجه الصليبيين الغزاة ، الذي احتلوا قرية (الحريري) نفسها ..

وهذا التصوير للعصر على هذا النحو جعل من مقامات الحريري ، كتابا شعبيا في عصره ، وفي العصور اللاحقة ، رغم تدني اسلوبه الادبي وانحداره ، وعكسه لقيم تختلف كل الاختلاف عما قدمته له كتب الادب العربي الاخرى ، ولهذا اصبحت (مقامات الحريري) من أوسع الكتب انتشارا ، وقد نسخت عنها مئات النسخ ، التي تقدم لنا صورة عن انتشار المخطوطات في ذلك العصر ، ويقدر بعض المؤرخين عدد المخطوطات الموزعة في المكتبات بحوالي (٧٠٠) نسخة ، ظل عددا كبيرا الى الان محافظا على رونقه ، وقد ترجمت لعدة لغات في ذلك العصر ، منها الفارسية والتركية والسيريانية ، وقد عثر على عشر مخطوطات مرسومة برسوم مختلفة ملونة ، ومزينة بالعبارات ، ومزوقة ، وقد اختلفت القيمة الفنية والاجتماعية لهذه الرسوم لكن اهمها مارسمه (الواسطي) .

وهذا يعني ان (مقامات الحريري) قد اثارت اهتمام الناس في ذلك العصر ، ولهذا فقد وجد (الرسامون) فيها فرصة للتعبير عن عصرهم بكل وضوح ، وتجلت فيها قدرة الفنان على الاستفادة مما تقدمه له الحكاية المروية ليقدم لنا المشهد مرسوما وملونا مترافقا مع النص ، وهنا نود ان نوضح **ان رسوم الواسطي التي ترافق نصوص مقامات الحريري هي رسوم فنية تنطق بالابداع الفني وتختلف عن اصلها الاول المكتوب لما احتوته من مشاهد لا نراها في النص ، بشهادة اكثر نقاد الفن ، وهي تقدم لهذا السبب مشاهد تستوحي النص فقط ، كلقطات مسرحية سريعة لجانب من الحادث ، وقد اخذ الفنان حريته في التعبير ، بحيوية دون تقيد دقيق بالكلام ، ولهذا ليست الرسوم المقدمة هي عبارة عن فن تسجيلي فقط ، بل عملية ابداع فنية خالصة ، تستوحي القصة وتقدم اللوحة المرافقة التي يمكن ان تنتزع من الكتاب لتعلق كعمل فني خالص ، له زواياه الاجتماعية والفنية ولهذا لابد لنا من ان نتعرض في هذه الدراسة الى هذين الجانبين الهامين في رسوم الواسطي ، وهما الجانب الاجتماعي والجانب**

الفني . وطبعا فان من الواضح ان من الصعوبة بمكان فصلهما عن بعض .

لكننا قبل ان ننقل لتوضيح هذين الجانبين نود ان نسجل هنا ماكتبه الناقد الكبير (رتشاردأتنغهاوزن) في كتابة الفن العربي عن رسوم المقامات ، والذي يوضح أهمية هذه الرسوم ، يقول اتنغهاوزن) :

« بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي انجزت في بغداد ، بالجهد الكبير والمتنوع الذي بذل فيها ، وقد تم ذلك على الرغم من حقيقة ان كتاب (الحريري) بحد ذاته ، لا يقدم للمزوق سوى الشيء القليل ، كما يبدو ذلك عليه ، والنقطة الرئيسية هي البراعة اللفظية ، لدى البطل (أبي زيد) الذي يعرف بارتجالاته الحاذقة ، وادعاءاته المستهترة كيف يحرك حشدا من الناس او شخصية بارزة ، ويحصل نتيجة لذلك على هدايا كثيرة ، ولقد ظل القراء العرب لعدة قرون يعجبون بهذه التلميحات الكثيرة ، والاستعارات الحاذقة ، والتلاعب بالالفاظ والاحاجي ، وغيرها من اعمال البراعة التي تضفي على هذه المغامرات اهميتها الادبية ، ذلك أن المزوق كفنان غافل عن مثل هذه الاغراءات اللغوية ، لا يستطيع ان يستعمل سوى الحالات التي وجدت لايصال هذه الاوهام اللفظية ، وكيفما كانت الحال فان الخمسين مقامة حدثت في اماكن عديدة ، ولذلك فان هذه التصاوير بجهدها المدروس تغدو واضحة جهد المستطاع ، وتوفر لنا نظرة ليس لها مثيل في الوطن العربي ، وهي رسوم اعلامية عن العراق لانها انجزت هناك ، نحن نشاهد حادثة تقع في مسجد واخرى غيرها في مكتبة ، وفي سوق ، أو في خان أو مقبرة ، أو في مخيم صحراوي أو في جزر خضراء في المياه الشرقية ... ومرة اخرى في بلاط احد الحكام ، وقصرا فيه العبيد ، وغرفة في ذات اللحظة التي يعاقب فيها احد التلاميذ بالفلقه ، وفي موقد على مقربة منه حيوان ذبيح ، أو نشاهد سفينة وكأنها على وشك الرحيل ، وفرسانا وحيدين في صحراء ، وراعية ابل مع امتعتها وموسيقيين راكبين ، ومما شاكل ذلك ، انه استعراض للاغنياء والفقراء ، للحزاني والمستبشرين ، للمنفعلين وللهادئين ، للطفيليين والمتفجرين ، فهذه الرسوم في واقعيتها ، تكشف عن مظاهر الحياة في القرون الوسطى التي ماتزال غير معروفة وهكذا عن طريق هذه الرسوم اطلعنا على العمائر المدنية المحلية والتي زالت منذ زمن طويل ، وكذلك عرفنا بعض التفاصيل من امثال أجزاء السقوف المتحركة التي يمكن تحويلها الى جانب واحد ، لغرض التهوية الصحيحة ، فهذه كلها يمكن فهمها بيسر ، وتستطيع ان تعرف الطريقة التي كانت تحاط بها الواح السفن سوية بالشكل الذي لازالت فيه تصنع في (المكلا) جنوبي الجزيرة العربية ، او ننظر عن قرب الى خزانة لآلات حجام ، على ان اكثرها بروزا هوانا نستطيع التغلغل في المنازل التي لا يمكن الوصول اليها ، في ذلك الوقت مثل حجرات النساء ، والحقيقة ان هذه المرآة الفريدة للحضارة العربية في العصور الوسطى تعكس عمليا كل مظاهر الوجود البشري من المهد الى اللحد ... » .

واذا تركنا جانبا هذه الامور التي افاض النقاد في شرحها ، عما سجلته لنا الرسوم من حياة العصر . وخصوصا (مقامات الحريري) ننتقل الى الحديث عن الجانب الانساني في رسوم هذه المقامات ، كما نلتقطه من خلال تحليلها ، ولسوف نبدأ بالمقامة الصعدية (السابعة والثلاثين) ، فقد صورت لنا هذه المقامة (أبا زيد السروجي) أمام قاضي (سعدة) ، وهنا نود ان نشير الى عملية قطع العامود التي قام بها الرسام ليبرز يد الشخص ويظهر رجليه ، ان العملية تدل على ان العملية تدل على ان الرائي يحتاج الى مشاهدة يدي الشخص ورجليه ، ولهذا تتمتع الايدي والارجل باهمية تفوق اهمية العامود ولهذا قطعه واعاد وصله من جديد فاستقامت اللوحة للمشاهد، ولانكون مخطئين اذا قلنا بأن هذا الاسلوب يكشف عن شيء هام واساسي في فن تصوير المخطوطات العربية وهو ان الانسان يعبر عن حقيقة تفوق (الاشياء) ويمكن ان يستغني عن العامود لانه ليس هاما قدر اهمية الشخص الذي تتحدث عنه القصة ، وبالتالي فالحاجة تدعو الى التخلي عن الصياغة التسجيلية الحرفية الخارجية ، والى رفض الارتباط بالقاعدة الفنية والمفاهيم التقليدية للتصوير ، ذلك لان هناك قاعدة اهم وحقيقة اكثر أهمية ، وهي تقديم القصة بوضوح للمشاهد ومن منطلق الارتباط بمضمون القصة .

ويساعدنا هذا على تقديم فكرة عن الاسلوب الفني الذي يرتبط بمضمون القصة ، أكثر من ارتباطه بالقواعد الفنية التي تجعل العامود اهم من الشخص ، وهنا نحس بأن هذا التفضيل للمضمون قد ساعدنا على الوصول الى حقيقة هامة عن فن الرسم للمخطوطات ، اذ قدم لنا صيغة فنية متطورة تشابه الى حد بعيد ما يقوم به اليوم بعض اهم الفنانين الحديثين الذين يلجأون الى بعض التحوير في الاساليب الواقعية للتعبير خدمة للمضمون الاجتماعي والانساني .

ان رسم احد الخيام ، وقد تحولت الى هالة سواء ، في مخطوطة ، تقدم لنا مثلا اخر على اهمية اجراء بعض التغييرات على القواعد الشكلية للفن لابراز المضمون الانساني ، ذلك لان غاية الرسم هو توضيح مافي الخيمة من اشخاص وتقديم ما تحتويه من اشياء ، وفي نفس الوقت يمثل الاشخاص المرسومين خارج الخيمة ، ولا يمكن دمج الحادثتين معا ، الا اذا لجأ



رسم الواسطي لمقامات الحريري (الحج) وفيها يبرز الشوق للوصول للحج فاشرأبت اعناق الجمال وتحركت الاعلام لتقدم لنا الحركة ، ان الارابسك يتجلى في حركة وتداخل كل الاشياء في اللوحة .

الى حيلة ، ليقوم بعملية الدمج هذه ضمن رسم واحد، او اكثر من حادثة ، وهكذا قدم لنا في المقامة (الرابعة والثلاثين) الزبيدية مشهدا اصبحت الخيام فيه عبارة عن دائرة سوداء تتكرر وتشبه القوس ، وتبرز الوجوه من داخلها، ويعكس القوس الذهبي الامامي مايجري داخل الخيمة، ولكن حركة الرماح البعيدة تعطينا صورة عن تكوين حيوي لابعد الحدود تلتقي كل خطوطه في نقطة الحدث الرئيسية ، وان من الواضح ان الفنان قد عرف بأن التكوين لا يستقيم الا اذا لجأ الى هذه الوسائل المختلفة، التي تكشف عن ان المضمون هو الذي يتحكم بصياغة العمل لا الشكل .

لكن (الواسطي) في رسومه لمقامات الحريري الموجودة في باريز ، وهي المخطوطة التي اطلق عليها النقاد اسم (مخطوطة شيفر) تحفل بنماذج هامة من الرسوم التي تؤكد على اهمية الترابط بين المضمون والشكل ، وعلى ان الصياغة المبتكرة قد استفادت من الحادثة المروية ،لكنها قطعت اشواطا بعيدة في بناء العمل على اسس فنية متميزة ،تكشف عن الجوانب التشكيلية التي لجأ اليها الفنان ليعبر عن الفكرة التي يريد ، ولسوف نتعرض لبعض الامثلة التي تساعدنا على توضيح الفكرة .

تمثل احدى اللوحات قافلة الحجاج (المقامة الحادية والثلاثون) ، ويبرز لنا الفنان تشوق الحجاج للوصول الى الكعبة لتأدية مناسك الحج ، ويبرز هذا التشوق ، وهذا العنصر التعبيري الذي يربط بين الامام ، فقد تشوق الحجاج وشاركهم الجمال في هذا التشوق ، وهذا العنصر التعبيري الذي يربط بين الشخص وفرسه او جمله برباط موحد ، يجتمع فيها الانسان مع مطيته في عاطفة واحدة وهذا الاسلوب قد عرفه الشعر العربي ، واستخدمه على نطاق واسع في الادب العربي ، وقد وصلت الجمال والرؤوس في تشوقها للوصول الى مرحلة تتجاوز فيها سرعتها ، فلا تقنع بما تملكه من طاقة ، ولهذا فالواسطي يؤكد لنا على المضمون الاساسي للوحته عن (الحج) ، ولا يكتفي بتصوير مشهد تسجيلي لقافلة حجاج كما نراها في الرسوم التسجيلية العادية ، بل ينتقل الى داخل الاشخاص ليصور عالمهم الداخلي ، ورغباتهم وهكذا يحرك المشهد ما يفعله من تصوير للتعبير الانساني ، وهكذا تمتد الرؤوس وتشرئب الاعناق ، تريد الوصول الى الغاية باقصى سرعة ممكنة .

ويمكن ان نوضح ذلك كله على شكل اكثر وضوحا اذا قارنا هذا العمل الهام بلوحة أخرى رسمها عن (العيد) في المقامة (السابعة) ، فالاحتفال بالعيد قد قدمه لنا على شكل تكوين ساكن ظاهريا ، فأكد على هذا الثبات عن طريق وقوف أرجل الخيل ، ولهذا



مقامات الحريري - رسمت في سورية (١٢٧٣)م - ميلانو



مقامات الحريري - نسخة ڤيينا - رسمت في مصر (١٣٣٤)م

لم يعد التشوق واردا بل استغرق كل انسان في عمله.

ولكنه استعان بوسائل أخرى للتعبير عن الحركة، فاستعاض عن الحركة الاولى الظاهرية بحركة داخلية، اذ رفع رجل احد الاحصنة ليلغي التماثل في الحركة، وحرك رؤوس عازفي البوق ، لانهم يعزفون على شكل يختلف عن حركة حاملي الاعلام ، أو قارع الطبل .

وامتلأ المشهد حيوية حين ميز بين الاعلام العامودية، والابواق المائلة ، فأعطى التنوع والفنى للتكوين ، وضخم أحد الاعلام، وأماله ليوازنه مع الابواق الممتدة، حتى يستقيم تشكيل اللوحة ضمن صياغة متميزة ، وهكذا نراه يضيف أفكاره ، الى مشاهد معينة ، ويعيد تنظيم مشاهد أخرى لتتلاءم مع الغايات الاساسية للمضمون ، ولتوافق مع تنظيم فني للصياغة المتوازية والمستقرة ، أو المتحركة حسب الموضوع المعالج .

وهو يبسط عندما يقتضي الحال ذلك ، ويعتني باعطاء تناسب بين الاشكال في أحوال أخرى ، ويلجأ للتعقيد في بعض الاحيان ، ويدمج بين مشاهد مختلفة، أو يربطها بتكوين واحد وحركة خاصة ، مما يدل على تمكن من الرسم على نحو مدهش ،وعلى حس فطري عال المستوى بالنسبة لعصره .

ولعل أروع ماقدمه الواسطي هو لوحته (قافلة الجمال) ، حيث يبدو المشهد لنا عاديا ، مجموعة من الابل تسوقها راعية ، والحديث الموجود في المقامة الثانية والثلاثين ، لايتطلب من الفنان أن يرسم مثل هذه اللوحة اذ يرد حديث (قافلة الابل) عرضا في النص كما يرويه (الحريري) ، وأثار هذا الحديث خيال (الواسطي) فأبدع لوحته ، اذ لجأ الى مساحات فنية ، والى اضاءة متدرجة، ولون الابل بألوان متقاربة مشرقة ، موزعة ببراعة وقد درست بشكل منظم ، وأراد من خلال ذلك أن يقدم دراسة لتناغم لوني ، وحركة تنبعث من تداخل الجمال وتناغم الالوان ودرجات الاضاءة ، وتشابكت ارجل الجمال مع بعضها، وتبدلت حركة رؤوسها مما أعطى المشهد حيوية ، وأعطى عبر تبدلات جزئية من جمل لآخر، ومن مساحة لاخرى ، تماثلا وتقاربا وتغييرات تعطي الايقاع الموسيقي في اللون والضوء وتداخل الاشكال ، التي تكشف عن تعدد أشكال الحركة التي تعطينا الاحساس بأنه لم يرسم الا جملا واحدا ، يتحرك حركة منسابة متناسقة بحيوية ، وهكذا يسيطر عليها الاحساس بوجود الحركة، رغم ثبات الابل ووقوفها .

وترجع أهمية اللوحة الى بعض المعاني الانسانية التي أضفاها على الابل فجعلها تائهة غريبة لا تدري مستقرا لها ، فهي تقدم لنا بوضوح تام تداخل الفكرة الانسانية مع التشكيل اللوني ،ويمكن الحديث عن شكل من (المستقبلية) ، في تكرار الرؤوس والارجل،



مقامات الحريري - المتحف البريطاني - رسمت في سورية (١٣٠٠) م



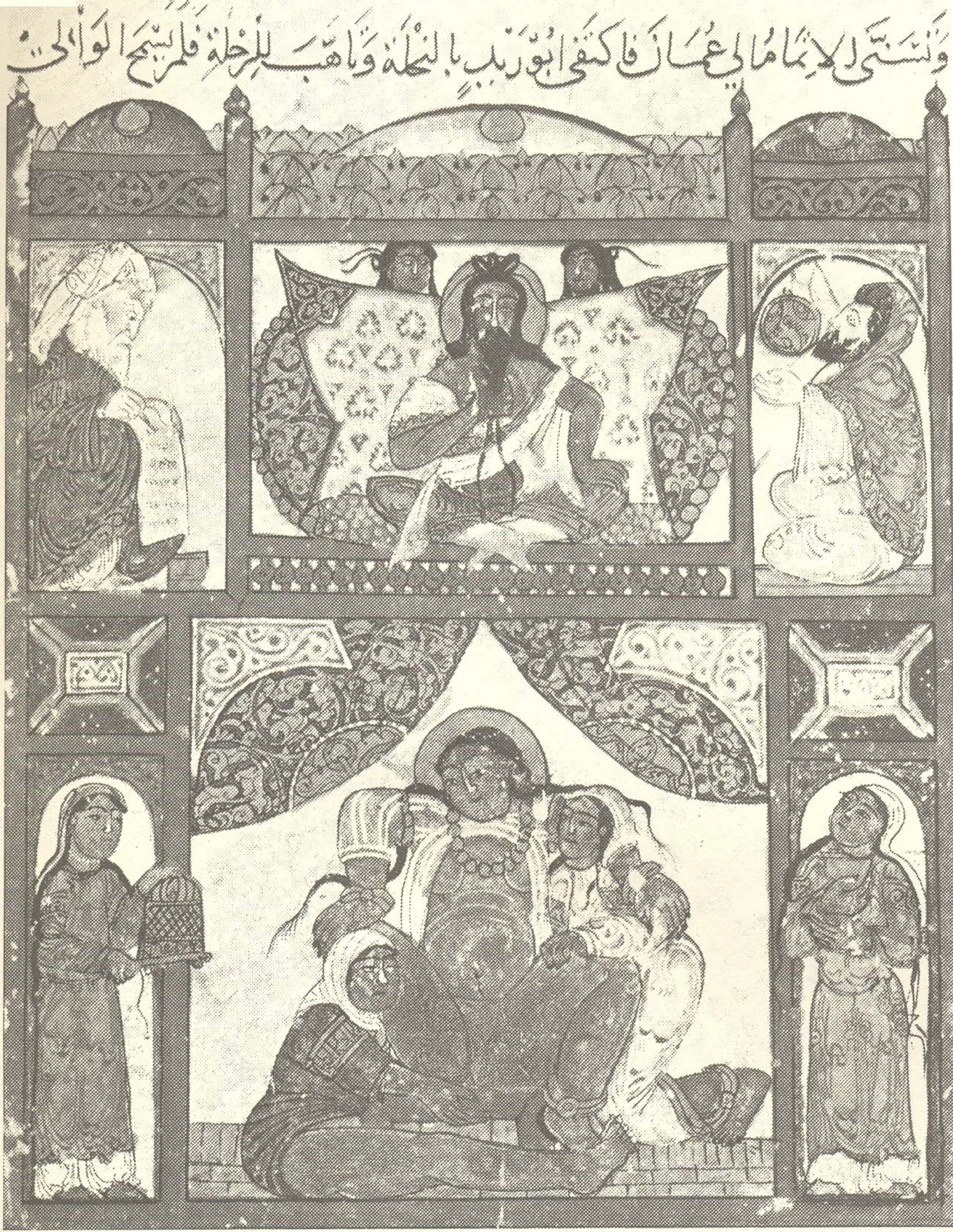
مقامات الحريري - المكتبة الوطنية - باريس - شمال العراق .

وفي تنظيم المساحات التي تختلف قليلا عن بعضها ، ولهذا يبتعد التعبير عن (المحاكاة) أو الصياغة النسجيلية الى الشكل الاكثر تعبيرا ، وعن مدى الاهتمام الذي أولاه الواسطي (للارابسك) في لوحته تلك ، وهنا لانرى الارابسك كحركة زخرفية ، كما نراها في الاشكال الزخرفية والهندسية ، بل نراه كحركة متطورة في التعبير ، كجدل بين تبدل اللون والاضاءة ، وسكون ظاهر ، وجدل بين لون يتبدل ، ورأس يتبدل موقعها ، وأرجل تتداخل بلا نهائية .

والسؤال الذي يخطر لنا هنا ، والذي نستوحيه من محاولة نقاد الادب لربط (المقامات) بعصرها ، اذ ان الاغراق في التأنق والتلاعب بالالفاظ والمبالغة في استخدام المحسنات اللفظية ، يمثل نوعا من انحطاط الفكر والادب في القرن الثاني عشر ، اذ أغرق المجتمع العربي في الترف والتخمة حتى أصبحت المظاهر هي الاساس ، وعني بالتفريغ والتقسيم فظهرت المقامات كدلالة على عصر تخلف أكيد ، وقد انعكس ذلك كله في أسلوب المقامات ، الذي يمثل صيغة أدبية تعتني بالصياغة والشكل وتبتعد عن المضمون ، بل تقدم الشكل الفارغ ، وقد حاول بعض النقاد ربط ذلك كله بانحطاط في الفن الى مستوى الزخرفة السقيمة ، التي تتشابك وتتقاطع بحيث تنتج ماهو جميل بلا مضمون حقيقي ، فهي تأخذ بالبصر لكنها لاتقدم مضمونا حقيقيا .

وفي الحقيقة ان بعض اشكال الزخارف في المرحلة اللاحقة للمقامات بدأت تتجه الى شكل من الانحطاط ، والى شكل من الدوران في الفراغ بلا مضمون ، وبدأت تعتمد على نماذج مكررة ، وعلى بعض النماذج التي ازداد تكرارها بلا ابداع ، وخصوصا في المراحل اللاحقة ، وهكذا دخل الفن العربي مرحلة من (الباروك) الذي يعني الزخرف السقيم والتكرار اللامجدي ، بعد أن كان جمالا وابداعا نراه في النماذج الحية التي يقدمها لنا (قصر الحير) او (قصر الحمراء) في الاندلس ، ولكن لو تابعنا الطريق ، وبدأنا رحلة المتابعة لما قدم لنا في العصور اللاحقة لوجدنا ان هذا الفن قد بدأ مرحلة انحطاط ؟

لكن هذا الانحطاط والتردي لاشكال سقيمة ، لم تعرفه رسوم المقامات ، بل كان هذا التصوير للمقامات محاولة لانقاذ مايمكن انقاذه من شكل منحدر من الادب ، وصياغة سقيمة من التعبير ، وبالتالي رده الى فن مبدع ، وهكذا نحس بأن رسوم مقامات الحريري .. تمثل ذروة التطور ... وبداية النهاية ، لكنها بما تملكه من حس فني وانساني بمثل الشكل الاكثر أهمية من الفن العربي ، لانها كانت قادرة على تقديم لغة متطورة لتصوير لغة ادبية منحدرة ، وحالة اجتماعية في بداية انحطاطها وتخلفها ، انها رعشة الصحوة ... قبل الموت .



مشهد الولادة كما صوره لنا الواسطي في مقامات الحريري -

وزع الواسطي العناصر الانسانية على شكل دائرة نتمثلها في حركة الرجال والنساء ، في يسار الطابق العلوي نرى ابازيد ، وفي الوسط جلس الزوج تحيط به جاريتان ينتظر قدوم المولود ، وفي اليمين جلس رجل يصلي ، وفي وسط الطابق السفلي نرى المرأة الحامل في وضعية الولادة تحيط بها جاريتان

٤

اخترع الفنانون العرب المسلمون

الفراغ الحديث

قبل الغرب بستة قرون

بقلم: الكسندر بابا دوبولو
ترجمة: ظافر عبد الواحد

لاشك في أن الخط يعتبر من أروع الشواهد التي لا تحصى، التي خلفها الفنانون المسلمون والتي تدل على نجاحهم، ولقد أصبح جزءا هاما من أجزاء الزخرفة، يقدم تأليفا مدهشا بين البسيط والمعقد ويعتبر مكملا للبناء والاشياء وصفحات الكتاب، يؤكد على وجود (الحديث الشريف) في كل مكان، اذ قلما يخلو كتاب للحديث من خط كوفي أو نسخي أو ثلث.

وسواء كانت الزخرفة العربية المدهشة نحتا أو تصويرا، أو رسما أو تزيينا للخزف، فهي تطوق المآذن وتزين القباب وتحيط بالمحراب والايوان، وتغني مصابيح المساجد، منحوتة باتقان مدهش على الاشياء النفيسة من الفضة والنحاس والعاج، وتكتفي بنفسها على أطباق القيشاني الكبيرة، وتؤلف صفحات المصاحف والمخطوطات الضخمة والرائعة، وكل هذه الشواهد تكشف لنا عن الخيال الواسع، وعلى المعرفة بتركيب الخط، التي كان يبحث عن أشهرها كافة المصورين.

ويمكن القول بأن المنمنمات الاسلامية قد تطورت عبر مخطوطات (مقامات الحريري)، أولا وحكايا

* يعتبر (بابا دوبولو) أحد أهم الكتاب المهتمين بالدراسات في الفن العربي والاسلامي وله دراسات عديدة، لعل أهمها كتاب « الاسلام والفن الاسلامي »، وهو يدرس في (الصوربون) الفن الاسلامي، ويهتم بعلم الجمال بشكل خاص، وهو الان مدير مركز الجماليات في الفن الاسلامي في باريس، يتألف كتابه من (٦٢٥) صفحة، فيه (١١١٩) صورة بينها (١٧٤) صورة ملونة، وفيه الخرائط والدراسات المتعددة الهامة، ويعتبر من أهم الكتب واضخمها عن الفن الاسلامي التي صدرت مؤخرا.

مخطوطة لينيغراد - مشهد الخيم - مقامات الحريري .



مقامات الحريري - رسمت في سورية
عام (١٢٢٢) باريس - المكتبة الوطنية .

بيدبا (كليلة ودمنة) ، وكانت مقامات الحريري خاصة افضل ناشر للادب العربي، الذي كان يمثل الادب العالمي قبل اختراع المطبعة ، وما بالك بسبعمائة نسخة من هذه المقامات قد انجزت قبل موت المؤلف سنة (١١٢٢) وبنجاح منقطع النظير استمرت واتسع انتشارها حتى شمل العالم العربي كله ، وعرفت المقامات نجاحا كبيرا في (اسبانية) حيث علق عليها (الهريزي) ، وترجمها القاضي حميد الدين الى الفارسية عام ١١٦٤ ،وترجمت الى العبرية والسيريانية والتركية ، ولعل آلاف النسخ قد نسخت عن المقامات مما يفسر العدد الضخم الذي وصل الينا .

يقدم لنا (الحريري) الذي ولد في البصرة عام (١٠٥٤) واطلع بحكم عمله كصاحب شرطة في هذه المدينة على كثير من الرذائل ، والحيل والنوادر الواقعية ، يقدم لنا شخصية (ابي زيد) أضحوكة الابطال ، شخصية تنقصها الهيبة ، فصيح ، متعلم ، جبان ، محتال ، رعديد طفيلي مزيج من (سكابان) و (فيغارو) و (طرطوف) ، يعرف جميع كواليس المسرح الذي تدور فيه الحياة الاجتماعية البرجوازية ، يبدو مستعدا ليبيع ابنه عبدا ، او اهدائه الى خليلة الوالي ، يتشاجر مع امرأته ، وصاحبه الحارث ، ويتجول في كل المدن المعروفة في العالم الاسلامي ، ويعجب به الاعيان والادباء ، في كل مكان ، يسحرهم بزلاقة لسانه في المسجد ، او في المكتبة ويصور الحريري ذلك كل عن طريق سلسلة من النوادر ليقدم الاوساط الاجتماعية في زمانه ، من الشحادين الى الولاة ، ومن الحلاقين الى النحاة، ويصحبنا من السوق الى المسجد، من الماخور الى دار الكتب ، من نزهة في النهر الى الحج عبر الصحراء ، من الفيافي الى جمهور القاضي او الوالي، فيمضي من سمرقند الى اسبانية ، ومن الري الى تفليس ، ومن تبريز الى الاسكندرية ، ومن مرو الى صنعاء ، ومن تونس الى الرقة او البصرة .

وغالبا ما تتخذ هذه الاسماء عناوين المقامات ، وتشهد على اتساع العالم الاسلامي ، وعلى سهولة الرحلات ، ونرى كيف كان يشعر المسلم المسلح بالقرآن واللغة العربية ، اينما كان ، أنه في دياره ، ولم يفت الحريري — ابن البصرة — الثغر الرئيسي لتجارة العرب مع الهند والصين ، اخراج حكايا هذه البلدان النائية ، لكن الشيء الهام هو هذه النوادر تقدم لنا الحياة اليومية للبرجوازية التجارية أو المثقفة ، والتي كانت تؤلف — في الواقع — هذه الامة ، هذه الجماعة الدائمة في العالم الاسلامي التي عرفت وحدة عاداتها ، وحضارتها كيف تقاوم كل الانقلابات السياسية والعسكرية ، فمن السهل تفسير النجاح الواسع لهذا الكتاب ، الدجال والواقعي ، الذي كان يعبر عن العالم العربي تماما في زمانه ، العالم العربي والمستعرب ، لا التركي ولا الفارسي .

ومهما يكن من أمر ، فان هذا النقد الاجتماعي للحوادث الواقعية غالبا ما يحرر بلغة منتقاة وممتنعة ، مثل لغة (مالارميه) ، ويفسر أسلوبه ، على انه أغنى اسلوب في الادب العربي لموهبته الصاخبة ، وتفوقه في التصوير الواقعي للعالم العربي .

يكتب (ر . بلاشير) عن الحريري قائلا :

— « **لنعترف بأن (الحريري) يكشف لنا ، من حيث انه اسلوبي ، عن فنان لا قرين له ، وليس هناك اي شك في أن ما من كاتب قد ارتقى الى موهبته وبراعته في استخدام اللغة ، ولم يتفوق عليه احد في اللعب في المفردات وحيل البلاغة ، ولا يترك استخدام الاسلوب مجالا لاقل اهمال ، ولا اقل تهاون** » .

أليس عجيبا هذا التضاد بين موضوع الكتاب وبين الشكل النفيس المتنع الموسيقي ، انه يكشف عن الانفصال الحقيقي الذي يوجد عند كل العرب في الادب بين المضمون والشكل مع تفوق الشكل على الموضوع أو الفكرة(١) .

بل ان المثقف العربي انما يتمتع بالتعارض بين الموضوع الثانوي ، النوادر الشيقة ، هاهنا النوادر الشيقة الصالحة للناس، ورقة الكلمة وعلمها وموسيقاها وهاهنا المتع الرفيعة والثقافية بجمال التورية ، التي تعود عليها المثقفون في الادب ، ولاسيما في الشعر العربي ، حيث أن الاهمية قد اعطيت للبنية الموسيقية عند المستمع ، للحساسية البديعة للناطقين بالعربية على ملاحظة الاشكال اللغوية الرنانة ، بصرف النظر عن المعنى ، الذي غالبا ما يكون ضعيفا وغامضا تماما ، والنجاح الكبير لمقامات الحريري ، خلال نيف وثلاثة قرون خير برهان عملي على أن المثقفين العرب قد ربوا تربية تامة على فصل الموضوع وهو في التصوير « العالم المتصور » عن تسلسل البنى الصوتية للغة ، وهو يتصل بما ندعوه « عالم الاشكال والالوان المستقل »(٢)

---

(١) بالطبع ليس صحيحا مايذهب اليه (بابا دوبولس) من انفصال الشكل عن المضمون في الادب العربي كله ، وان كان صحيحا هذا الانفصال فهو موجود في عصور معينة حين انحط الادب ، ودخل مرحلة من الاهتمام بالصنعة كما هي حال (مقامات الحريري) . وغيرها من نماذج عصور الانحطاط ، ولو رجع الى كتابات (التوحيدي) او (الجاحظ) أو أشعار المتنبي أو (المعري) لما وجد هذا الانفصال (**المجلة**) .



في المقامة العاشرة يصور لنا (الواسطي) مشهد الجمال وحركتها اللامتناهية تعبر عنها الوجوه والارجل ولهذا نحس بأن الجمال قد تحولت الى جمل واحد وتداخلت الارجل بحيث لا نستطيع تمييزها، مما يؤكد لنا على مدى وصول الارابسك عند الواسطي الى صيغة فنية متطورة من حيث (الخط) و(اللون) ومن حيث التعبير عن الحركة رغم وقوف الجمال.

---

(٢) لقد شرحنا في دراسة نشرناها في هذا العدد أن (مقامات الحريري) قد ظهرت في ظروف تاريخية محددة ، أوضحناها ، وان ما احتوت من اهتمام بالشكل يرجع الى هذه الظروف ولا يمكن عزلها عنها ، ولهذا ليس صحيحا التعميم في هذا المجال ، وانتشار مقامات الحريري يعني انها تعكس واقع عصر معين ، وتكشف تناقضاته ولهذا فهي تمثل مرحلتها بدقة ، لكنها تمثل من حيث مقارنتها بماسبقها مرحلة انحطاط (**المجلة**) .

(٣) ان من الواضح ان ثمة فروقا كبيرة بين رسوم مقامات الحريري للواسطي وبين الرسوم الاخرى التي قدمت في عصور متاخرة ، وان اكثر هذه الاوصاف لا تنطبق على رسوم (الواسطي) ولا على رسوم المقامات النسخة الموجودة في لينينغراد . بل ان الرغبة في تقديم الواقع هو الغالب ، لكن التطور التاريخي لفن رسم المنمنمات والمخطوطات قد اتجه بعد الواسطي وجهة شكلية بعيدة عن الواقع (**المجلة**) .

كان المصورون والمحافظون ، الذين يتأملون منمنمات الحريري يفصلون فيها بين النص والموضوع عن طريق تمثيله ، ويعرفون كيف يشعرون بالضرورات الشكلية المستقلة للاشكال والالوان ، هذه الضرورات الشكلية التي لاتبدو للعامي الذي لايرى الا النوادر ، فالعالم المتصور يمثل حقلا خاصا بالموهوبين عالماخاصا، لكنه واقعي تماما ، يفتنون به ويتمتعون ، بأن بين يعدو من الخاصة ، القادرين على اكتشافه ، من هنا تتولد المتعة العلمية ، وتذوق جمال التورية . يتتابع المشهد عامة على مستوى واحد ، في المستوى الاول ، وجوه عديدة تكاد تكون غير مرسومة ، وأشكال الاثواب ، و (العمارة) ليست الا صورا لرسم المكان الذي يجري فيه الحدث ، ولم ترسم لتبقى ، ولا توجد مثل هذه العمارة في الواقع ، والنباتات ليست واقعية ، ومن العبث البحث عن الماهية النباتية التي أراد المصور تقديمها ، وهو لا يهتم بها ، والنباتات عامة من اختراع خياله ، والفنان يقدم الشكل والالوان التي تروق له ، حيث يحتاج اليها المنمنمات ، ويمكننا ان نضيف كما يقال في الروايات والافلام في أيامنا :

ـ « كل تشابه عرضي من قبيل الصدفة » .

وكان الاتجاه الى اختراع النباتات قد ظهر وبصورة رائعة في الانجيل السيرياني .

وهو يصور الاثاث والاشياء بدون منظور ، وسوف نشهد حلول (الفن الفارسي) في فترة لاحقة ، ويقدم لنا الاحواض والسجاجيد واقفة كما لو كانت بؤرة النظر عامودية ، وبالنتيجة لم يشوه المنظور المستطيل ، وتصور الارض المعشبة باصطلاح خاص تماما ، سميناه (العشب الحلزوني) لان الارض عبارة عن حبل أخضر ، وستمثل الاحجار والجبال بضرب من الحراشف والبراعم المتلاصقة ، لا يرجى تشبيهها بشيء واقعي ، ولاسيما بسبب ألوانها ، بل ان كل الالوان ستصبح عشوائية تماما : سوف تكون هناك خيل ونوق حمر بنفسجية ، صفر ، زرق الخ والملابس غنية بالزخرفة العربية وبالازهار أو المضلعات عشوائية ، وليس لها من هدف الا أن تضع في مكان ما من الصورة هذا اللون في ذاك الموضع بالضبط وتلك الشبكة من الخطوط التي تستدعيها جاراتها ، وكل عناصر العالم الذاتي الاخرى ، وستشاهد ملابس من الارجوان والتبر على عبد يعمل في بستان وتجدها على مولاه .

منمنمات متتابعة تصور لحظات حدث مستمر يجري في بضع دقائق ، ترينا الغرفة ، السرير ، الملابس المختلفة في كل مرة وبألوان اخرى وبزخارف اخرى ، وبعد فقد يكون الوجه نفسه لشخصيات كثيرة ، ان لم يكن لها كلها ، بل قد يبدل البطل وجهه من منمنمة الى اخرى تليها(٣) .

وليس من شك في أن هذا كله مقصود ، وليس من قبيل السذاجة ، أو الخرافة ، لان هم المصور الا يكل عن تأكيد مادعوناه بمبدأ (عدم المحاكاة) ، ذلك لان الفنان لايسعى مطلقا لتقليد الواقعي ، وبالتالي فان عالمه الخيالي والتصوري شرعي ، وهكذا نرى ، حتى في الكتب العلمية فيلا يتشكل خرطومه من حلقات متتابعة او زخرفة على سنام جمل ، أو تجاعيدمحزوزة على الحيوانات والنباتات والصخور .

وتبدو المفارقة في ان الانسان نفسه والحيوانات سوف يرسمون بمنظور صحيح دوما ، الوجه بوضع الثلاث ارباع وفي كل الاوضاع ـ مع ما في التصغير من صعوبة بالقياس الى منظور طاولة ، أو بناء ، ولعل الفنانين اذا كانوا يجعلون الطبيعة تجريدية لا واقعية لا حياة فيها . ليثبتوا ايمانهم بمبدأ (عدم المحاكاة) . انما كانوا يفعلون ذلك ليكسبوا حق تصوير الانسان بلا تشويه ، واذا جنحوا الى تشخيصه فرؤوس تصويرية بدل الصورة الكاملة ، وسوف يصورون نماذج وكان (الحريري) يمنحهم الحرية الكاملة ، والامكانية الصحيحة لتطبيق علم طباع اجتماعي كامل ، بالاوضاع والحركات الطبيعية للشخصيات .

ان مادعي بالمظهر السردي في تصوير المخطوطات العربية يمثل في الواقع ، تطبيقا لعلم الطباع هذا ، في السلوك البديعي(٤) .

نرى أن البرجوازيين من عرب ومستعمرين كانوا يقعدون أرضا على حصير أو سجاد ، يحبون أن يكونوا حفاة ومولعون بالثرثرة مع بعضهم بحركات معبرة بالايدي ، فالسرد يؤلف جوهر اهتمام هؤلاء المواطنين البرجوازيين ، الذين يحبون أماكن اللقاء العامة ، ولم يمض وقت طويل على امتلاء مقاهي الشرق الاوسط بالعاطلين عن العمل المشغولين ، منذ الصباح بحوادث السهرة(٥) .

---

(٤) ان من الواضح ان ثمة تناقضا فيما يقدمه لنا (باباادوبولو) عن (حق تصوير الانسان بلا تشويه) و (رسم الطبيعة تجريدية لا واقعية) ، وبين قدرة الفنان على الربط بينهما في لوحة متكامله ان تصوير الانسان واقدامه ، وعدم الاهتمام بالعناصر الاخرى المرافقة ، هذا المبدأ هو مبدأ « اعطاء الانسان الاهمية الاولى على ما عداه » ، وله تفسير اجتماعي وانساني لايذهب اليه الكاتب **(المجلة)** .

(٥) لقد شرحنا بالتفصيل أن (الحريري) يقدم لنا عصره بكل تناقضاته ، ويقدم لنا فعلا واقع هذا العصر ، وبلغة خاصة مغرقة في المحسنات ، وهذا النص يؤكد لنا صورة العصر ، وعمق التعبير عنه ، وهو يؤكد لنا شيئا هاما هو السبب الذي جعل الفنانين يرغبون في رسم هذه المقامات حتى أنه وصل الينا عشر نسخ مرسومة لما احتوته من صور معبرة ، ولما تقدمه للرسام من قدرة على تقديم عصرهم بما فيه من سلبيات ، وتفسح المجال أمام الخيال واسعا . **(المجلة)** .



مشهد الحارث يعثر على أبي زيد في حانة (مقامات الحريري) - المقامة ١٢
تصوير لواقع الحياة في عصر الواسطي .

ولهذا لا نرى التعبير عن العواطف الشاعرية او المأساوية او الملحمية ، بل ان الرمزية الصوفية نفسها ، التي كان لها العديد من الممثلين العرب المرموقين ، لاتتجلى الافي بعض الاعمال حيث تنظر الحاشية الجامدة ، الى أمير بيده كأس ، والى المتصوفة الذين يشكلون حاشية شيخهم ، **ان فلسفة الجمال عند الحريري هي فلسفة اليومي ، حيث لا يكتسب الزمن عنده قيمة اللحظة المأساوية التي تتساقط فيها الرؤوس وتتم الحوادث الهامة ، او الشعور بالقدر ، انه عربي تماما ، يهتم بالحاضر ، ولا يلقي اهمية للازل الصوفي الا في بعض المقدمات(٦) .**

(٦) يتجلى في هذا المقطع من الدراسة مدى أهمية ما يقدمه الحريري لنا وما يتمتع به من أهمية من حيث أنه كان شاهدا أمينا على عصره (مضمونا) و (شكلا) . **(المجلة)** .

اسرار تنظيم الفراغ

تمتاز مقامات الحريري (١٢٢٥ - ١٢٣٥) ، المحفوظة في ليننغراد ، والمخطوطة التي يرسمها (يحيى بن محمود بن يحيى بن ابي الحسن الواسطي) في بغداد عام (١٢٣٧) بالميل الى تقديم بعض اعمال الفن الهامة التي بفضلها وجد التصوير مكانته كفن عظيم في الاسلام

لكن الرغبة في تقديم علم جمال اسلامي لم تكن كافية ، لان ثمة حاجة الى موهبة لتقديم هذا العلم الجديد ، ويجب ايجاده بفضل أعمال تفرض نفسها في عالمها الذاتي ، عالم الاشكال والالوان ، تفرض نفسها عن طريق ضرورة داخلية لعناصرها ، لان ما وصفناه حتى الان يقدم لنا (عالما متصورا) و (ذاتيا) ، النادرة المروية ، وان الوسائل التي كان يستخدمها الفنانون لتصبح صورهم شرعية تعود الى العالم المثل ، الذي يغيب منه التقليد والمنظور والفردية الخ .



الحارث يشتري غلاماً من سوق العبيد

وابوزيد يبيع ابنه (المقامة ٣٤)

وكان الناس يستطيعون التعرف على هذه الصفات لكن المظاهر كانت سلبية ــ ان صح هذا التعبير ــ فهي تدل على ما كان لازما وكافيا ليكون التصوير اسلاميا ، لكنها لم تكن نستطيع ايجاد عمل على المستوى الفني ، واستطاع الفنانون ــ بعد اهمالهم مبدأ محاكاة الطبيعة، والذي كانت بقية الفنون تعتنقه منذ الاغريق ــ استطاعوا ولاول مرة ان يقولوا بأن العمل الفني ليس محاكاة الطبيعة ، بل عدم المحاكاة ، وقدموا خضوعا للمبدأ المعارض بطريقة ماهرة .

لقد توصلوا الى تنظيم الفراغ بألوانه واشكاله على نسق معين ، وهو الاكتشاف الذي حققه الفن الحديث في نهاية القرن التاسع عشر ، اهتم الفنانون بتنظيم العالم الذاتي هذا الجرم الصغير ، حيث ينبغي ان يكون كل شيء غنيا ولازما بما فيه الكفاية ، على أن يكون اللزوم ذاتيا ، دون اي رجوع الى (الموضوع) والى النادرة ، أو الى عدم المحاكاة او الخداع البصري .

وبعد اهمال (**المنظور** البيزنطي) والخداع البصري، تركزت الابعاد في نقطة هامة في مقدمة المنمنمة ، من وجهة نظر العالم الممثل. ولكن ما ان حدثت الثورة حتى عمد الفنانون الى خرق الابعاد الجديدة الابعاد الذاتية للعمل نفسه لا الابعاد المرسومة وظهرت حلول كثيرة للمشكلة .



المقامة الدمشقية الثانية عشر - ابو زيد يدعي أنه خفير

لزمان فقال الله وأفوض أمري إلى الله ولا حول ولا قوة إلا بالله

لم يبق صافٍ ولا مصافٍ ولا معينٌ ولا مُعينُ

وفي المساوي بدا التساوي فلا أمينٌ ولا ثمينُ



ثم قال لها تنبّهي لغبنك وعدّيها واجمعي الرقاع وعدّيها فقالت لقد عددتها لما

استعدتها فوجدت يد الضياع قد غالت إحدى الرقاع فقال تعسًا لكِ يا لكاع أنُحرَم

المقامة البرقعيدية السابعة - أبو زيد يستجدي المصلين

اما أن يلجأ الفنان الى تقديم فراغ شاقولي بدل الفراغ الافقي ، وبذلك تصبح بؤرة الرؤية مواجهة ، افقية ، هذه هي الحالة العامة للمناطق الامامية المواجهة لنا ، لكن ينبغي تنظيم هذا الفراغ الشاقولي ، حتى يمكن ان تقدم الشخصيات فوق بعضها البعض ، في مخطط ، من اسفل العمل حتى اعلاه ،واعطائها بنية ذاتية ، (الحلزون الشاقولي) ، ـ أو البعد اللولبي ـ مجسدا بالوجوه والايدي بصورة عرضية ، وهي الطريقة الحكيمة التي كانت تناسب هذه المناطق الامامية اكثر من غيرها(٧) .

واما المحافظة على الفراغ الذاتي على شكل افقي ، مع بؤرة رؤية في مستواه ، ويبدو العمق في هذه الحالة ضعيف جدا ، وعندئذ ننظم الابعاد بحلزون ايضا ، لكن بزخرفة كما تبين تحليلاتنا الغرافيكية .

لكنهم سوف يعانون اعتبارا من هذا الحل الثاني للمشكلة من الحاجة الى حفر الفراغ في العمق لاظهار الاشخاص الذين هم في الخلفية ، سيرسمونها اذن في ارتفاعات متفاوتة من أجل تحويل الفراغ الذاتي الى بناء متماسك ، وسوف يستخدمون الحلزون (اللولب لكنه حلزون بيضوي ، الى حد ما ، ليقدم لنا الفراغ الذاتي عن طريق تحوير معين .

وتعطي هذه الطريقة في تنظيم الفراغ الذاتي، عند الممارسة ، انطباعا بأن بؤرة الرؤية أعلى أو أدنى ، لان الشخصيات تعرض من أسفل السطح المصور الى اعلاه ، وعندئذ تبدو مختلف الشخوص مع المنظر « العالم المتصور » ، وكأنها ترى من ارتفاعات مختلفة، ويقوم الافق في أعلى الابعاد المصورة بتعويدنا على هذا « العالم المصور » ، ولسوف يربط ـ على أي حال ـ بحلزون أو ارابسك ، غير بيضويين لتنظيم بناء لابعاد العمل الفني الذاتية ، بل ستصبح أكثر استعمالا في الفن الفارسي ، ولعل الباعث على هذا الخيار ، أن الارابسك أو اللولب الصرف بتفوقهما في التناسق ، يجعلان من تقديم الشخصيات والايدي ، ـ وباختصار الشخصيات المكونة لبناء العمل ـ جميلا موسيقيا رياضيا قدر الامكان كما أراده أفلاطون . وهذه نراها في أدق المنحنيات ، وفي أمثلة عديدة على هذا التنظيم، ومنها لوحتان ثنائيتان من رسم (نظامي) الفارسي عام (١٥٣٧) م .

لكن (الواسطي) الذي لم ينقطع عن تجريب مختلف المنحنيات والاوضاع ، ففي المشهد الذي ينحر فيه جمل ، وتعد منه وجبة أثناء توقف في الصحراء ـ مثلا ـ استخدم الواسطي هذه الطريقة نفسها .

واخيرا سيكون الاثر الاخير لهذا التنظيم للفراغ على الابعاد المتصورة حتى الافق ، وهذه هي الحال في معظم المنمنمات الفارسية ، لكن « الافق » استدار من قبل ، في كثير من رسوم الواسطي وكذلك هي الحال في عاج بيزنطي عن الميلاد .

ويمتاز هذا العرض ، بطريقة يحرف الفنان فيها احساسنا بالواقع ، من أجل تطبيق مبدأ عدم المحاكاة والحلزون هو الذي يفسر أيضا كيف نجد غالبا في التصوير الفارسي ابتداءا من القرن الخامس عشر ، شخصيات خلف ربى تشاهد المنظر ، انها ضرورية لإنهاء المنحنى ، لكنها تلعب أيضا دور الشاهد . في العالم المتصور بدلالة على الوعي التاريخي للمنظر ، ويتمتع الحلزون بالاضافة الى سمعته من حيث هو أجمل منحن ، والى التقاليد الزخرفية الواسعة التي كان يستند عليها ، من حيث هو يمثل أساس التنظيم للرسم التصوري ، وبالنتيجة يتمتع بميزات داخلية تجعله أرقى من غيره .

وتسمح الحلزونات بالتالي باعطاء تنوع كبير ، ومرونة ضخمة ، سواء على مستوى العالم الذاتي أو المرسوم ، وهي تقتصر على دورتين او ثلاث في بعض المنمنمات ، لكنها تبلغ ستا في بعضها الاخر ، يقام عليها اكثر من خمسين نقطة استناد ـ العيون والايدي دائما ـ مما يجعل من المستحيل جمع الشخصيات بشكل واضح مع كل منحن آخر ، وترتيبها في الوقت نفسه .

واضافة الى انها تنتمي الى خمس أسر من النماذج الرياضية ، الحلزون الاختياري ، ويسمى النبض الربعي ، حلزون أرخميدس ، حلزون القطع الزائد ، الحلزون اللوغارتمي ، واخيرا المنحنيات الحلزونية .

كان العرب يعرفون الاولين ، أما المنحنيات الاخرى فقد أوجدها المصورون بالحدس الفني ، دون معرفة

(٧) ان المنظور الشاقولي الذي يتحدث عنه هو الذي اعتمده بشكل واضح الفنان المعروف (بول سيزان) ، وأكد فيه على موضوعية الواقع الخارجي وانفصاله عن الرؤية البصرية اللحظية المتبدلة ، وقدم لنا عالما موضوعيا ، واقعيا لكن بلغة تصوير جديدة تعتمد الادراك اكثر من اعتمادها الرؤية الحسية المتبدلة ، ولايمكن أن نقول عن مناظر (سيزان) ليست واقعية بل نقول بأنها تبحث عما هو أعمق من مظاهرالواقع وتحلله ، وهنا نرى نفس الاسلوب ، ولهذا فان مبدأ (عدم المحاكاة) الذي يتحدث عنه الناقد هو رفض مبدأ التمثيل بالمنظور الافقي او المنظور المألوف لدى الفن الاوربي ، والاعتماد على منظور جديد له أبعاده الواقعية لكنها (واقعية جديدة) (**المجلة**)

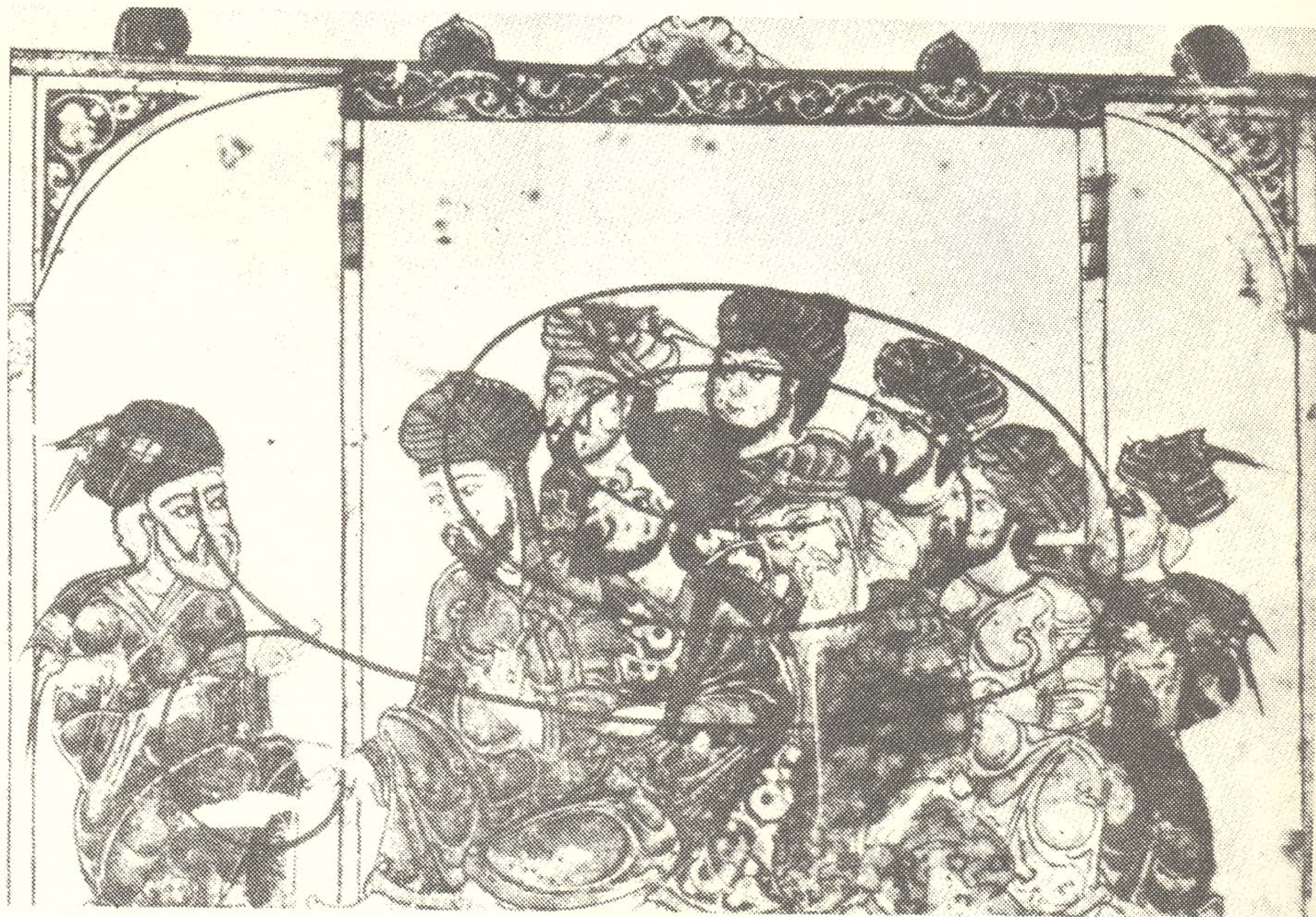
شكلها الرياضي لكن من الملاحظ ان مختلف الحلزونيات التي وجدناها في المنمنمات ، تعود جميعها الى نماذج رياضية ، كما يمكن ملاحظة المنحنيات الرياضية المحضة ، التي ننسخها . ومن البديهي ان الفنانين لم يكونوا ينطلقون من الصيغ وانما من ممارسة طويلة للحلزونات الاختيارية ، التي كانت الكتب تعلم رسمها عمليا ، بدات منذ الطفولة ، واصبحت طبيعة ثانية ، كان الحلزون والارابسك — فيما عدا ذلك — حاضرين اينما كانا في التزيين .

يجوز للحلزون ان يميل في صور شتى اي ان الذيل قد يمضي الى الاسفل ، الى الاعلى ، قطريا الخ .

هذه الاوضاع اكثر حساسية في حالات الارابسك فرغم انها افقية عامة الا انها تصبح شاقولية ، أو قطرية بالنسبة لابعاد العالم المرسوم .

ونرى هذه الصيغة الرياضية الصارمة للابعاد الذاتية قد تركت للفنان حرية كبيرة في تنظيم العالم المرسوم وتجعل المظهر الطبيعي جائزا في تصوير أكثر الموضوعات تنوعا كما تؤكد على ذلك كل المنمنمات التي نقدمها .

ولن يستخدم المصورون الفرس الذين يرثون من فناني المخطوطات العربية أسرارهم في تنظيم الابعاد الذاتية ، غير الحلزون وابنه الارابسك بشكل علمي .



المنظور اللولبي - كما يرسمه بابا دوبولو

وهكذا ، مثلا ، نجد ان (١٥١) مخطوطة من أصل (٢٥٠) مخطوطة فارسية (١٤٠٠ — ١٦٧٥) قدمناها في دراستنا ، اي ٦٠ر٤٪ قد نظمت حلزونيا ، وان ٧٢ اي ٢٨ر٨٪ قد نظمت عن طريق الارابسك ، وبما ان الثانية متفرعة من الاولى فان مجموعها ٨٩ر٢٪ قد شكلت ببنائها الاساسي على هذا النحو ، اما (١٠ر٨٪) فهي قد توزعت كما يلي : (١٠) منها اي ٤٪ قد نظمت على اساس انصاف دوائر ولا تتعدى الجيوب فيها ٣ امثلة اي ١ر٢٪ من أصل (٢٥٠) لوحة . ولم نجد بالتحديد غير ثلاث منمنمات لم يكن تنظيمها ينتمي الى احد هذه المنحنيات الرياضية ، لقد مالت نسبة الارابسك الى الحلزونيات الى الانخفاض في التصوير الفارسي(٨) .

ان واقع فان قيام (الارابسك) في المخطوطات العربية فوق الايدي والوجوه ، يفسر هذا ، لهذا كانت الايدي كبيرة جدا ، في التصوير العربي ، وليس لان ايدي العرب اكبر من أيدي غيرهم ، في الحقيقة او لانهم يتكلمون بأيديهم . في التصوير الفارسي يبدو العكس ، فالايدي ترسم صغيرة جدا ، ابتداء من (الجنيد) لا ... لان الامر امر عرق جديد من الناس ، بل هو اختيار جمالي بتأثير نحلة آتية من الصين ، وفي هذه الشروط يصبح رسم منحن على الايدي اصعب .

فغالبا ما توجد فوق المنحني ، لكن الحلزون او الارابسك لايتعلقان بها ، لان لاتشكل بقعة كافية التمييز في الابعاد الذاتية .

ومن الواضح ان تنظيم الاعمال عن طريق الحلزونات والوجوه يوجد في الاوساط الاخرى التي مارست الرسم ، مثلا في لوحات الخزف الجدارية التي تمثل قصرا في أصفهان في القرن السابع عشر .

وعندما شرع علم الجمال الاسلامي في افساح المجال تحت تأثير (اكبر) أمام التأثير الغربي ، بقي تنظيم الاعمال بالحلزون آخر قاعدة قاومت طويلا .

ورغم انتماء منمنمات (محمد زمان) الى علم الجمال غربي تماما ، الا انها تخضع لهذه البنية الاساسية للعالم الذاتي .

عن مجلة :
« جاردان وغاليري دي زار »
الفرنسية

---

(٨) هذه النتيجة تؤكد ماذهب اليه كثيرون من النقاد الى ان التصوير العربي اعتمد الارابسك بشكل اساسي وأن التصوير الفارسي اعتمد على المنظور اللولبي الشاقولي ، مما يؤكد على وجود شخصية خاصة للمصورين العرب في المنمنمات تختلف عن شخصية الفنانين الفرس (**المجلة**) .

تأثيرات التراث العربي على الفن العالمي

على الرغم من أن تأثيرات التراث العربي على الفن العالمي ، كثيرة جدا ، ومتعددة الجوانب ومختلفة من عصر لآخر ، الا انها تكشف عن مدى ما يحتويه هذا التراث من تجارب متعددة تفسح المجال لاكثر من صيغة لهذا التأثر ، حسب مختلف المراحل التي مر بها الفن التشكيلي وحسب الحاجات المختلفة للمجتمعات .

وصحيح اننا نجد في لوحات عصر النهضة بعض اجزاء تمثيل سجاجيد شرقية ، او البسة عربية أو وجوها استوحاها الفنانون ، لكن هذه التأثيرات لم تكن الا عملية تسجيلية لواقع معين هو ان الغرب كان يعتمد على العرب في كثير من الحاجيات ، ولهذا وجدت النقود العربية في السويد، وغيرها من الاواني والحاجات في كل مكان .

ولقد اخذت التأثيرات اهميتها في القرن التاسع عشر ، اذ ان زيارة (دولاكروا) وغيره من المستشرقين للوطن العربي قد اعطت تجاربهم دفعا للامام ، فقد سجل (دولاكروا) في زيارته للمغرب العربي ، عدة رسوم ، واسهمت التأثيرات في بناء شخصيته الفنية وتطورها تحت تأثير جو عربي خالص في المغرب، وهكذا تحول التأثر الى صياغة لونية ، والى تعبير عن حياة الناس ، وعن مشاعرهم وانفعالاتهم .

وتطورت هذه التأثيرات على شكل أكثر عمقا في القرن العشرين حين زار المغرب العربي كل من (ماتيس)، و (بول كليه) وقدموا تجاربهم الفنية التي تعكس بوضوح صيغة جديدة من التأثر بالفن العربي .

ان (ماتيس) تحول الى صياغة لوحته بمساحات وبخطوط ، وقدم فيها شيئا هاما وهو الارابسك ، وسعى (بول كليه) الى تقديم شاعرية خاصة عن طريق التعبير البسيط الشعري باللون والخط ، وقدم لنا في النهاية عدة تجارب تسيطر عليها الحركة والارابسك بوضوح تام .

وها نحن اليوم نجد تجارب فنية متعددة تقدم لنا (الفن البصري) و (الحركي) ، ويغلب على هذه التجارب مفهوم ايجاد فن اجتماعي حركي ، قابل للتطبيق على نطاق الحياة الصناعية واليومية ، وبالتالي انتشرت فكرة ارتباط الابداع بالانتاج الضخم والجماهيري الذي يقدم فن الجماهير الواسعة لا فن النخبة والابداع الفردي ، وهذا ما سعى له كل من (فازاريللي) وغيره ، من الفنانين الذين ربطوا الفن بالتقنية العالية المعاصرة ، وبمفهوم قديم للفن أن يعود ليدخل نطاق الحياة والتطبيق العملي لان الاصل في الفن ان يكون كذلك وهي ميزة اساسية للفن العربي والفنون القديمة .

ولهذا سوف نقدم في الصفحات المقبلة نماذج من الدراسات عن مختلف التأثيرات التي قدمها الفن العربي، والحياة العربية للفن الاوربي والعالمي المعاصرين ، ونحن نامل ان تزداد هذه الدراسات وتتعمق حتى تتوضح الطريق امام تجارب فنانينا العرب المعاصرين .

الحياة التشكيلية

دولاكروا والفن العربي

٢

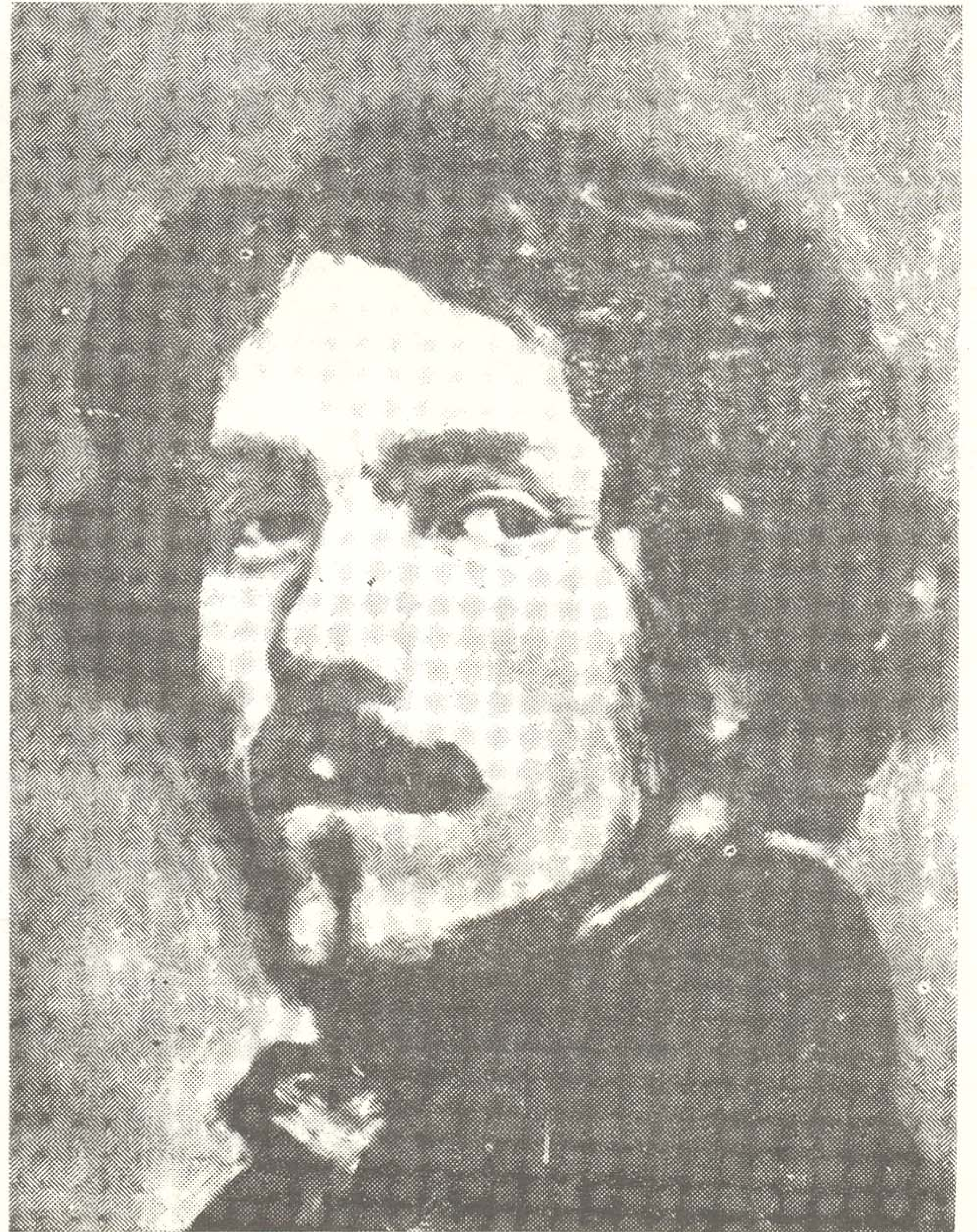
« لم ابدا في عمل شيء يتمتع بالاهمية الا بعد رحلتي الى شمال افريقية ، ومن اللحظة التي نسيت فيها التفاصيل الصغيرة ، ولم أعد اتذكر الا الجانب الشاعري المتميز في لوحاتي ، ... حتى ذلك الوقت كنت مهتما بالدقة ، تلك التي يعتبرها عدد كبير من الناس ... الحقيقة بعينها » .

بهذه الكلمات عبر (أوجين دولاكروا) عن مدى تأثير المغرب والجزائر على أعماله ، اذ أن شمال افريقية العربي قد انساه الدقة والتفاصيل التي تعلمها في الاكاديمية ، ولم يعد يتذكر الا الجانب الشاعري ، او بالاحرى شاعرية التعبير الفني التي انعكست عن طريق اللون أولا وعن طريق الحركة ثانيا ، والتي أعطيت الحيوية لتكويناته وللوحاته نتيجة لرغبة عارمة عنده للوصول الى عملية دمج بين الواقع المادي الخارجي ، وبين عالم داخلي ذاتي ، يبرز داخل أشخاصه وداخل نفسه ، وحتى داخل الحصان الذي مثل أحد أشكال التمرد والتعبير عن عالم داخلي عميق مضطرب لايهدأ ابدا .

وان المفهوم الذي قدمه (دولاكروا) لهذا العالم الداخلي المضطرب هو نتيجة لتحول هام مرت به اوربة في بداية القرن التاسع عشر اذ بدأ الفنانون يرون في الشرق حيوية وحياة لايرونها في فنهم ، ولهذا فقد جسدت حياة المغرب العربي كل ما كان يحلم به الفنانون من فن يعتمد الخيال بدل المحاكاة ، والمفاهيم الكلاسيكية التقليدية ، ولقد جسد عالم المغرب عالم العاطفة الذي سعى اليه الشعراء والكتاب ، أو بالاحرى رأى دولاكروا عالم الروح والعاطفة قد تجسد امامه ، وهكذا نقل (دولاكروا) في لوحاته الى اوربا شكلا جديدا من الفن استوحاه الشعراء والكتاب ، لانهم وجدوا فيه أحلام شعراء الرومانتيكية والرمزية ، لهذا تعكس كلمات (دولاكروا) حقيقة هامة وهي أن الغرب الاوروبي الذي كان يبحث عن التوازن من شطط الكلاسيكية ، وما قدمه من مبادىء تعبير فني حيادية ، تحمل برودا وتقليدا حرفيا لقواعد جامدة مسبقة ، وجد نفسه امام عالم الحياة والضوء ، ورأى في هذا العالم ما يساعده على تطوير اسلوبه ، وعلى التعبير عما يختفي خلف الوجوه والاجساد من حقائق انسانية ، ومن عواطف متجاهلة ، وفي نفس الوقت جسد ذلك كله بداية لاعادة النظر في النظرة الى الشرق ، والى المفاهيم التي يعطيها هذا الشرق للفن ، فقدم رؤية جديدة ، ومنطلقات اساسية لمحاولة كبيرة لعملية توازن بين المادة والروح ، بين العالم الخارجي والداخلي ، بين اللون الثائر المتمرد الذي يشق عصا الطاعة على الاشكال المحددة ، ويبحث لنفسه عن حياة خاصة لاتقيدها القواعد الاكاديمية الصارمة .

وحتى نتمكن من تحليل تجربة (دولاكروا) ونحلل أهم خصائصها ، ودورها في الفن المعاصر الاوربي ، لابد لنا من أن نلقي نظرة على (الرومانتيكية) التي كانت تعارض (الكلاسيكية) ، والتي رفضت الاشكال الفنية الشائعة للتصوير الزيتي ، وارتبطت بتمرد وثورة على نطاق من الادب والفن والموسيقا والمسرح ، ومثلت عصرا كاملا من الانتاج الفني المتمرد على مرحلة قديمة، والذي يجسد مرحلة ثورية في التعبير الفني .

يعرف النقاد الرومانتيكية على أنها تمثل شكلا من تمرد الفرد ضد الجماعة ، وعلى انها اعلاء لشأن العاطفة ودورها في التعبير الادبي والفني ، وهي ظهرت في القرن التاسع عشر نتيجة لصعود البرجوازية وولادة طبقة جديدة من المثقفين تأثروا بهذا الفكر ، لكنهم تمردوا على طريقة تجسيده في الواقع السياسي ، ولهذا رفضوا الحلول التي قدمتها البرجوازية التي نادت بالحرية ، ووقفوا ضد التحول الذي تم في مجال الفن والادب ، حين تحولت البرجوازية الى شكل من النظام المفروض، ومن الصياغة المفروضة ، ومهادنة مع الفن التقليدي جسده لقاء الكلاسيكية التي مثلها (دافيد) مع (نابليون) ، وتكريس القيم التقليدية ، وهكذا لم يحقق الفنان حريته على يد (نابليون) ، بل خضع لاكاديمية جديدة أكثر عنفا ، وهكذا كان لابد من تمرد



وجه دولاكروا - بريشة دولاكروا

حمل لواءه (دولاكروا) لتصحيح الاوضاع الفنية ، وهكذا يقولون بأن الرومانتيكية حصدت محصول القرن الثامن عشر في الفكر والفن والسياسة ، ولا يمكن فصلها عن أفكار الثورة الفرنسية وما تلا هذه الثورة من تغيرات عميقة ، وولادة أدب جديد وفن جديد ، لكن الفنان قد اكتسب رغبة في التحرر لم يجدها في أشكال التعبير الموجودة ، ولهذا حلم بفن جديد، وبعالم جديد ، يتعامل معه وهكذا تجسدت هذه الرغبة في عملية بحث شاقة عن لغة فنية جديدة يتعامل فيها الفنان مع صعود الفرد وتطور دوره .

أصبح الانسان هو مقياس الاشياء ، ويجب الاعتماد عليه كليا ، والانسان أصبح حرا في التفتيش عن لغتة الفنية وانقلبت الآية التي كانت سائدة ، ان الانسان لم يعد جزءا من نظام كلي منسق ، يتولاه الحكام والكهنة وينظموه ، والفيلسوف او الفنان ، او الكاتب ، هم جزء من هذا النظام ، لان الفرد هو مركز نظام العالم ، ومنطلقه .

وذلك الشك الذي زرعته التجريبية والمثالية الذاتية ، في الفكر الموروث عن اليونان وعن العصور اللاحقة ، قد أدى الى رفض اشكال الوجود المعقولة والمنظمة هندسيا ورياضيا ، وهكذا افسح الانسان المجال لجانب ذاتي ومثالي ، ولتشكيل عضوي في الفن، فاذا اصبح الواقع سرابا ، واعتمد على الانسان على نفسه ، ولم يعد يعلي من شأن المثل ، ويعطيه الاولوية بل اصبحت الميازين القبلية مرفوضة ، ويخضع كل شيء للتجربة ، وللتجربة الشخصية ، وهكذا اصبح الشك عماد كل التجارب ، وهكذا كتب (كانت) نقد العقل ، ووصل الجمال الى مرحلة شك فيه ، وبوجود نسب جمالية مطلقة ، فأصبح كل شيء يبدو ذاتيا ، وبالتالي يمكن أن يقدم لنا الشرق أو غيره من العوالم الاخرى المجهولة بعض حقائق عن جمال جديد له صفاته الخاصة ، وله معانيه المختلفة عن كل ما هو تقليدي ، وهكذا بدأ الفنان والشاعر والفيلسوف يفكر بمصادر للتعبير (خارج أوربة) ،و (داخل ذاته) ، وهكذا ولدت حركة الاستشراق ، وولدت اشكال الشعر الرمزية والذاتية ، وانكفأوا على انفسهم .

وغالبا ما عرف النقاد الرومانتيكية على انها محاولة للبحث عن مواضيع جديدة يلجأون اليها ، وهم يهربون من واقع اجتماعي لا يحتملونه ، لهذا فاما قضوا حياتهم متنقلين ، أو فروا الى اعماق ذواتهم يجدون فيها العون لمواجهة ازمة مجتمع يعيشون فيه ، وذلك لان الثورة الفرنسية التي انتهت الى شكل من المهادنة معالرجعية، وصعود للبرجوازية ، وهزمت الطبقات الشعبية ،

وبرزت تناقضات الطبقة الجديدة التي صعدت ، حملت الرياح شكا في القيم الجديدة ، فقد ثار المجتمع على الاشكال التقليدية ، وهويحلم بالتغيير فجاءت التغييرات على شكل خيب الآمال ، ولهذا لابد من البحث عن حلول جديدة ، ولما كان الواقع الخارجي مجدبا لايقدم الحلم ، فقد تحول الحلم الى الفكر والادب والفن ، يجسدون حلم التغيير ويقدموه ويروه في عالم جديد بديل عن الواقع .

× × ×

ولكن كيف تحققت هذه الافكار ، وانتقلت الى الفن ؟!

في عام (١٨١٩) ، وفي صالون باريز ، عرض الفنان الفرنسي (جيريكو) لوحة (طوف الميدوزا) أو (عوامة الميدوزا) ، صور فيها مأساة مجموعة من الناس ضاعوا في البحر ، لفترة من الزمن ، على قطعة من الخشب ، وفي هذه اللوحة تجسدت بعض حقائق فنية وانسانية هامة ، أولها ان اللوحة ، قد جسدت بوضوح موضوعا يوميا من الحياة ، وثانيا عبر الفنان عن مأساة الناس وبالغ في تصوير أوضاعهم على الطوف ، وعكس من خلال اللوحة تجسيدا لواقع انساني مرعب ، كان الانسان يأكل أخاه من الجوع ، وعانى العطش طويلا ، وهكذا لم تمثل اللوحة موضوعا كلاسيكيا تقليديا ، بل قدمت مواضيع الحياة وبأسلوب خاص يبتعد عن المحاكاة الخارجية ، والتكوينات التقليدية والالوان المحددة ضمن الخطوط ، والملمس المنمق للون ، وكان هذا يمثل تحديا للكلاسيكية الحديثة التي فرضها على الفن ، وجسدت اللوحة بداية هامة للاتجاه الرومانتيكي في الفن ، وبداية لمحاولة التأكيد على اهمية العواطف



لوحة دانتي وفرجيل في الجحيم - (١٨٢٢) م - دولاكروا .



موت الساردينيات — (١٨٢٧) م دولاكروا

الانسانية في التعبير ، وعلى المبالغة في الحركات ، وعلى التعبير المرتبط بالاحداث ، وعلى الرمز للمأساة من موضوع يومي ، أن حياة هؤلاء الناس وجهودهم ضمن البحر تائهين لا يعرفون الخلاص ، يماثل حياة الناس على هذه الارض ، وشقاء الانسان ومعاناته عليها ، وهكذا اخذ الحادثة وبالغ فيها ، وعكس فيها مأساة الحياة اليومية ، ليرى كل انسان فيها مأساته الخاصة ، ويحس بأنه يواجه هذه المأساة ، وهكذا تأثر المشاهدون بما رأوا واعتبروه بداية لعهد جديد في فن التصوير الزيتي ، يماثل ما تحقق في الادب والشعر حين ظهرت الرومانتيكية وقدمت لنا نماذج اخرى من الشقاء الانساني بلغة ادبية جديدة .

× × ×

لكن (دولاكروا) أعطى تجارب رومانتيكية هامة في مرحلة البداية من تجاربه ، وطور مفاهيمها في مجال التصوير الزيتي ، وكان أكثر الفنانين تعبيراً عن الرومانتيكية وعن الصيغة الشخصية للفن التي جعلته يرفض أن يحدده اطار فني مهما كان .

ولد (دولاكروا) عام (١٧٩٨) ، وهو ابن لسياسي لعب دورا في الثورة الفرنسية اسمه (شارل) ، أصبح وزيرا للخارجية ، واحد كبار اليعاقبة ، وعائلته تنحدر من طبقة برجوازية من الحرفيين والمصممين ، وقد درس (أوجين) على يد (ببير غورين) عام (١٨١٦) ، ثم أصبح تلميذاً للفنان (جيريكو) ، لكن دراساته الفنية كانت نتيجة لنقله لوحات الفنان الكلاسيكيين الشهيرين في (اللوفر) ، وكان معجبا بأعمال (روبنز) و (فيرونيز).. وفناني مدرسة البندقية الشهيرين بألوانهم الفنية وموضاعاتهم التقليدية التي نفذت بتكوينات أكثر حيوية وتحررا من أشكال الفن الكلاسيكية التي كانت شائعة في عصره .

لقد تأثر (دولاكروا) بالفنان الانكليزي (كونستابل)، الذي عرض في باريس عام (١٨٢٤) لوحته الشهيرة (هاي ون) ويقال بأنه تأثر بهذه اللوحة تأثرا كبيرا ، ويقال بأنه عدل لوحته (مذبحة ساقز) حين شاهد لوحة (كونستابل) ، ثم سافر الى انجلترا ليرى أعمال (كونستابل) عن كثب .

ويمكن أن نتساءل هنا ، ماذا قدم (كونستابل) للفن التشكيلي ، ولماذا اثر على (دولاكروا) ، وكيف

عبر كونستابل عن بداية التحول من الاتجاه الكلاسيكي بمواضيعه التقليدية ، الى الاتجاه التجريبي بمواضيعه المستقاة من الطبيعة مباشرة ، وهكذا يجب أن نقول بأن (كونستابل) قدم فنا رسم في الهواء الطلق ، وكانت تلك التجارب الفنية المرسومة في الطبيعة تحمل بعض الميزات الفنية التي لا نراها في الفن التقليدي الذي يرسم ضمن أماكن الرسم وعلى ضوء يختلف عن ضوء الشمس في الخارج الذي يغمر الاشياء ، ويقدم لنا الفن الانكليزي تجريبية في معالجة اللون ، وصياغة بعيدة عن القيم العقلانية تشابه المدرسة التجريبية في الفلسفة والفكر ، شككت في القيم العقلانية المسبقة ، وافسحت الطريق أمام الاتجاهات التي ترفض كل اشكال التعبير المسبقة والموضوعات الموروثة .

وهكذا افسحت الرومانتيكية الطريق امام معارضة للكلاسيكية ، باسلوب يتأثر بالصياغات التجريبية ، ويعطي الرؤية الجديدة ، لكن (دولاكروا) خطا الخطوة الابعد حين زار المغرب ، وعندها بدات صياغته تاخذ شكلا اكثر حيوية نتيجة لانه تاثر بواقع جديد له شمس خاصة ، ولعب اللون دورا اكثر اهمية ، وهكذا بدأ مرحلة جديدة في التعبير تتجاوز كل ما سبق له ان قدم ، ومن هذا المنطلق يمكن ان نعتبره فنا طليعيا في تجربة الفن الاوربي في القرن التاسع عشر ، وفي حركة الفكر كلها ، لان اخذ المبدأ التجريبي ، واستفاد من روح التمرد ، التي قدمتها له الثورة الفرنسية ، حتى يضيف لغة فنية جديدة لها اسسها الجديدة .

ان مقارنة لوحاته الاولى (دانتي وفرجيل في الجحيم) التي رسمها عام (١٩٢٢) و (مذبحة ساقز) التي رسمها عام (١٨٢٧) ، ولوحة (الحرية تقود الشعب) التي رسمها عام (١٨٣٠) بأعماله الاخرى مثل (نساء جزائريات) التي أنجزت عام (١٨٣٣) تساعدنا على اكتشاف ما تحقق في فترة رحلته الى الجزائر .

وان أعماله الاولى قد بدأت من موضوعات تقليدية ومن صياغة متحررة بعض الشيء ، لكنها لم تكن ثائرة بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل تمتعت لوحته الاولى بتقريظ حتى من الكلاسيكيين ، لكن حركة التشكيلات واللون قد بدات تبرز وتأخذ اهميتها ، مما جعل النقاد يعتبرون ما قدمه في أواخر فترات حياته ، بعد زيارته للمغرب من الاعمال التي أفسحت الطريق أمام التجارب الحديثة الانطباعية ، والتي أعطت للون أهمية ، وأعطت للعالم الداخلي دورا هاما في التعبير ، ولعل أهم الاشخاص الذين عرفوا (دولاكروا) وكتبوا عنه وعبروا عن أعجابهم بما قدمه هو الشاعر المعروف (بودلير) الذي تأثر بفن (دولاكروا) كثيرا ، ووجد في تجربته ما ساعده على تجاوز الصيغة التقليدية للشعر ، ولهذا قال :

ـ « ان اللون عند (دولاكروا) يفكر بذاته مستقلا عن الاشياء التي يكسوها » .

ويضيف في مقطع آخر :

ـ « ان دولاكروا يريد أن يجعل الخطوط والالوان تتحرر من الاشكال والموضوعات » .

ويبدو أن (دولاكروا) ـ حسب وجهة نظر بودلير ـ يسعى للتحرر من قيود العالم الخارجي المادية ليعبر عن الروح ، ولهذا لا يتقيد بالواقع عند الرسم ، بل يلجأ الى الخيال ، لهذا تحرر اللون من قيد الخط ، وتحرر الشكل من الواقع ، ليعبرا عن الانفعالات



الحرية تقود الشعب (١٨٣٠) دولاكروا



دولاكروا
نساء جزائريات (١٨٠٤)

الانسانية الذاتية ، ولهذا لا ترى الجسم يعكس صلابة الشكل بل يقدم الحركة والعاطفة الانسانية الجامحة احيانا التي تتمرد على قيد الاسلوب التقليدي ، وتريد أن تعبر عن نفسها منطلقة متحررة ، ولم يكن بالامكان ضبطها ووضعها ضمن اطار مادي جامد .

ولهذا يعلن (دولاكروا) نفوره من كل أكاديمية ، مهما كانت ، حتى ولو كانت الرومانتيكية ، ويرى في الفن تعبيرا حرا عن الذات ، وممارسة للتعبير بالخيال ، وهذا ما يعكسه لنا (هربرت ريد) حين يقول :



طنجة - ١٨٣٧ - ١٨٣٨ دولاكروا

ـ ((حين يصل الى اللوحة النهائية كان يرمي بكل الدراسات التمهيدية جانبا ، لانه يرسم مباشرة من الخيال ... ومن خياله فقط)) .

وكان (دولاكروا) يعبر عن نفسه قائلا :

ـ ((ليس التصوير عبارة عن واسطة تترجم الفكرة عن طريقها في اللوحة ، بل تتصاحب الفكرة والتنفيذ بفعالية غريزية)) .

ولهذا نحن نميل الى أن (دولاكروا) كان يحاول ان يعطي دورا واهمية للتأثر بالواقع الخارجي ، ولكنه كان يعتمد على خياله كثيرا في التكوين ، ولهذا يرفض التخطيط المسبق الدقيق ، لانه يحد من حرية الفنان ، بل يرفض أن يكون الفن مجرد نقل عن الطبيعة ، لان الطبيعة تعتبر شكلا مسبقا يأخذ عنه الرسام ، وهكذا يحرض الواقع خيال الفنان ، ويحركه ، وعندها يقدم لوحته بفعالية ، ولا يقف عند حدود التصميم المسبق..

يقول (دولاكروا) :

((ان الطبيعة معجم نبحث فيه عن المعنى الصحيح للكلمة وتهجيتها ، ونرجع اليها من اجل درجة الاضاءة الصحيحة ، والشكل المعين كما نذهب للمعجم من أجل المعنى الصحيح للكلمة ، وتهجيتها ، والتأكد من أصلها ، ولكننا لا نعتبر المعجم نصا ادبيا مثاليا يجب علينا نسخه ، بل يجب علينا ان نكف عن اعتبار الطبيعة نموذجا يجب تقليده ، ان المصور الزيتي يرجع للطبيعة

لتقترح عليه الافكار الاساسية ، لكن التناسق الذي يبنيه على هذه الافكار هو من صنع خياله فحسب)) .

لهذا كان يكره الدقة الحرفية ، ولا يعنى بالتفاصيل ، ولا يؤكد على الدقائق ، بل يريد الانطباع العام ، ولهذا تتحرك فرشاته العريضة لتخلط الالوان بحرية وحيوية ، يخرجها عن اطار الشكل احيانا ، ولهذا تترافق تجاربه بعاطفة ودفء كبيرين ، ويلح على الطبيعة وعلى العواطف المختلفة ، ضمن الشخص الذي يقدمه لنا ، لهذا اعطى كل شخوصه كل خصائص الروح الحية ، ولهذا نرى عملية مزج وتداخل بين العالمين الداخلي والخارجي ، ويتولد من هذا الصراع التراجيديا الانسانية ، ولهذا يقول (رونيه هويغ) عنه:

ـ ((ان الروح والمادة في صراع دائم ، فلا الروح قادرة على التحرر من المادة ، ولا الجسد قادرا على السيطرة عليها ، ولهذا ترى الشكل يحاول ان يتحرر من قيد المادة الحية ، ولكن المادة في حركتها اكثر قوة من اي شكل)) .

ولهذا نحس بأنه يرسم باللون مباشرة في أعماله الاخيرة ، وقد تحرر تماما من كل القيود ، وهو يقدم لونين متجاورين أحيانا يمتزجان في عين الناظر كما فعل في لوحته (نساء جزائريات) التي تضمنت ، بعض الالوان الزرقاء والصفراء لتعطي انطباعا بلون أخضر ، وهذه اللوحة تمثل احدى التجارب الاساسية التي أثرت على نشوء الانطباعية وتطورها وهي نتيجة لمشاهداته الواقع في الجزائر ، وتأثره بالواقع العربي بما فيه من حياة .

ولهذا قال عنه (هربرت ريد) :

ـ ((ان الالوان عند (دولاكروا) تتبع الحدس الشخصي ، ويقويها الخيال)) .

وحين تحرر اللون وتضخم تأثيره متجاوزا الشكل الخارجي للأشياء، وبالغ فيه الفنان أعطى تأثيرا خاصا، يهدف في النهاية الى تقوية احساس المشاهد بالعواطف الانسانية ، وهكذا تحول الصراع الذي كنا نراه في لوحاته الاولى بين الناس وبين صراعاتهم وخصوصا في (مذبحة ساقز) تحول الى احساس بالمأساة الانسانية يعكسها اللون وحده ، واصبحت الرومانتيكية صراعا بين الالوان والاشكال التي تعكس عملية تطوير (الرومانتيكية) من شكلها الادبي الخارجي الى شكلها الفني التشكيلي ، وتبدلت مفهومها الى لغة فنية متميزة ، واصبح اللون رمزا لحرية النفس والروح يعكسها علاقة بين لون وآخر وتجاورهما وتعبيرهما عن صراع مع الجسد الذي يمثله الخط بوضوح تام .

دولاكروا في نقاط

- ولد فيرديناند فيكتور اوجين دولاكروا عام(١٧٩٨).
- والده شارل دولاكروا ، كان له الدور البارز في الثورة الفرنسية ، واصبح وزيرا للخارجية .
- والدته (فيكتوار اوبن) من عائلة من المصممين والحرفيين .
- دخل (دولاكروا) في مرسم (بيير غورين) عام (١٨١٦)وكان زميلا للفنان (جيريكو) .
- ان دراسة (دولاكروا) تعتمد بشكل اساسي على قيامه بنقل لوحات كبار الفنانين المشهورين ، في (اللوفر) ، وعلى الاخص اعمال (روبنز) و (فيرونيز) و (تيسيانو) ...
- احب الفنان كونستابل وتأثر به ، واحب الفن الانكليزي وخصوصا (غانز بورو) .
- ومن الفنانين الفرنسيين كان مولعا بالفنان (جيريكو)، وبالفنانين الكلاسيكين الحديثين امثال (دافيد) .
- عرض عام (١٨٢٢) لوحته الشهيرة (دانتي وفرجيل في الجحيم) التي قوبلت بترحيب .
- ولكن لوحاته (مذبحة ثيو) عام ١٩٢٤ ، و (ساردا نابولس) عام (١٨٢٩) قوبلتا بالاستنكار لاستخدامه الالوان المشعة ، ولجوئه الى موضوعات معاصرة ادبية ولطريقته في التصوير التي كانت حرة من كل اكاديمية ، وفيها تأثرا واضحا بالفنان (جيريكو) ، والفن الانكليزي . ومحاولة لرفض التقاليد الكلاسيكية في الفن .
- زار (المغرب العربي) عام (١٨٣٢) ، حيث فتح المغرب له طريقة جديدة في التعبير ، والمواضيع الحديثة ، فقدم الموضوعات المأخوذة من الحياة العربية ، وأولع بتصوير الخيل ، وكان يجمع في لوحاته التأثيرات المختلفة التي ترجع الى الشاعر (بايرون) والى (اليونان) في حربها مع (تركيا) .
- بعد ذلك اصبح يكلف بعمل لوحات كثيرة ذات موضوعات مختلفة ، باسلوب متحرر ، ونافس في لوحاته (انجر) الذي كان منافسه الطبيعي . ونجح فيما اخفق فيه منافسه .
- من اهم اللوحات التي رحلته الى المغرب لوحته (النساء الجزائريات) التي رسمها عام ١٨٣٣ وفيها بداية لأسلوبه الجديد في التلوين الذي يعتمد على الدرجات الضوئية والمساحات ، والالوان التي تتحلل الالوان الاساسية على طريقة خاصة به .



مقال دولاكروا - (لوحه لجيركو) - غرق الميدونا

- ان طريقة (دولاكروا) اللونية قد مدحت من قبل كثيرين ، وعلى الاخص من قبل (رينوار) و (سورا)، واعتبرها (فان غوغ) تعبيرية تعكس عالم الذات اكثر مما تعكس العالم الخارجي .
- ان عبقرية (دولاكروا) ، يمكن ان تكون رومانتيكية في مزاياها وخصائصها ، وفي اسلوبها الحيوي وعدم التقيد الحرفي بالمشاهد والطبيعة .
- كانت لوحاته الصغيرة التي يرسمها بحرية اكثر حيوية وتقدمه على طبيعته من اعماله الكبيرة ، ولهذا اعجب بها (بودلير) واعتبرها ممثلة للفن الحديث اي (الرومانتيكية) ، وكانت حالة حركة ، الوجوه المختلفة لأشخاص يعكس عالمهم الداخلي ، ولعل اهم هذه الاعمال لوحته للموسيقار (شوبان) عام (١٨٣٨) .
- كتب (دولاكروا) مذكرات شخصية من عام (١٨٢٢) وحتى عام (١٨٢٤) ، ومن عام (١٨٤٧ ـ ١٨٦٣) وتعتبر مصدرا غنيا لآرائه في الفن والحياة ، وتمثل بوضوح عصره باحداثه الكثيرة السياسية والاجتماعية .
- يعتبر (دولاكروا) زعيما للرومانتيكية التي ثارت على الكلاسيكية الجديدة ، التي أوجدها (دافيد) ولكنه كان يرفض ان يوضع في اي مدرسة فنية مهما كانت .
- تأثر بالموضوعات المختلفة من الادب وكان محبا للشاعر (شكسبير) و (دانته) و (غوته) و (بايرون) واخذ مواضيع لوحاته عنهم .
- ان استشراق (دولاكروا) يمثل جانبا هاما من جوانب شخصيته الفنية ، ويشارك الرومانتيكيون في هذا الاستشراق ، الذي كان يمثل شكلا من اشكال البحث عن صياغة جديدة للوحة واسلوبا جديدا للتعبير عن انسان جديد وجد في بداية القرن التاسع عشر .
- توفي (دولاكروا) عام (١٨٦٣) .

ماتيس
والفن العربي

٣

يعتبر (ماتيس) احد عمالقة الفن الحديث في بداية القرن العشرين ، واحد كبار معلميه الذين تركوا بصماتهم واضحة التأثير على هذا الفن ، والذين قدموا مواقف انسانية مؤثرة عليه ، شهدت لهم بأن الفن التشكيلي كان دوما يقدم الادلة على مدى ترابطه مع الحياة اليومية ، يتلازم مع كل المتغيرات التي تبدوعلى سطحها .

حين دعوه للفرار من (فرانسا) ايام الاحتلال الفاشي حرصا عليه ، واقنعوه بمغادرتها ، توجه الى الحدود يحمل جواز السفر وبطاقة الطائرة ، وحدث نفسه قائلا :

ـ « اذا ترك الجميع فرانسا ... من يبقى ليقاوم الاحتلال ؟ » وعاد ليبقى مع شعبه في ايام المحنة ، وهكذا قدم لنا الدليل على مدى مايتمتع به من مواقف ثورية وبطولية ، وانسانية ، سواء في فنه او في مواقفه.



لكن (ماتيس) قدم لنا في فنه شيئا خاصا ،اسلوبا جديدا ، مختلفا عن فن (بيكاسو) الذي كان يلح على التراجيديا ، وعلى الصراع والحدة التي اكتسبها من اسبانيا ، واذا ربط (بيكاسو) الفن بتقديم وجه البشاعة والظلم والمأساة في العالم واختار هذا الوجه الاسود للعالم ، فان (ماتيس) يقدم لنا الوجه الثاني للعملة ، الوجه المضيء للانسان ، وجه الفرح والحياة والبهجة ، ولهذا نرى اللوحة فنحس بالمتعة البصرية واللونية ، ونرى فيها جمال الحركة والتكوين ، ولهذا كان يقول عن تجربته الفنية بانها تسعى الى راحة المشاهد ، ولاسعاده وازاحة الهموم عنه ، بدلا من تقديم وجه المأساة والبشاعة .

لهذا يعتبر (ماتيس) الطرف المناقض لبيكاسو في التعبير الفني رغم صداقتهما الحميمة ، وتلافيهما على كثير من الامور والمناسبات ، التي تكشف عن صداقة نقيضين ، ذلك لان بيكاسو كان يرفض الدور التزييني للفن ، والتجميلي ، ويريد من الفن ان يلعب دورا نضاليا ، محرضا ، ..

كان (ماتيس) يقول عن فنه :

ـ « فن يهب العين المتعة البريئة »

حتى نتمكن من الاجابة على هذه الاسئلة لابد لنا من الرجوع الى المرحلة التي توطدت فيها تجارب الفنانين الحديثين ، وبرزت اي لبداية القرن العشرين، في المرحلة التي سبقت الحرب العالمية الاولى ، فقد قدم (ماتيس) تجربة جديدة بعد ان مر بفترة وحشية التقى فيها مع بعض الفنانين ، وقدموا مدرسة فنية جديدة عام (١٩٠٥) ، اطلق عليها النقاد اسم (وحشية) لان لوحات هؤلاء الفنانين عرضت حول تمثال ناعم مصقول لنحات يدعى (دونا تللو) فقال الناقد : [ان « دوناتللو » بين الوحوش] ، وهكذا غلب عليهم هذا الاسم ، ولقد ارادوا تنظيم اللون في اللوحة ليعبر ، اللون الوحشي بأقصى درجات قوته التي نظمها الفنان ليعكس تعبيرا ما .

فالفن عند الوحشيين هو تعبير ، بحيث لايستطيع المشاهد التمييز بين الشعور الذي يملكه الفنان وبين مايعبر عنه في لوحته من احاسيس نظمها اللون ، فأعطى كل لون بقوته وعلاقته بغيره ، ماكان يسعى اليه الفنان.

لكن (ماتيس) تخلى عن الوحشية بعد فترة بسيطة من الزمن ، متأثرا بفن المنمنمات العربي والفارسي ، وبما رآه من زيارة للمغرب ، وعكس ذلك كله في لوحاته محاولة تقديم فن يكون جديدا تماما ، رمزيا، ولهذا كان يريد ان يقدم لنا الحداثة في نظام وجمال ومتعة ، ليفعل ماكان قد فعله (بودلير) حين بحث عن هذه المتعة في شعر جديد ، وهكذا فان مرحلة ماقبل الحرب قد رسخت في اعماق (ماتيس) ذلك الفن الجديد الذي يعكس عالما جديدا تماما .

ولهذا يقول (هربرت ريد) عن فن (ماتيس) بأنه قد تغذى من مرحلة ماقبل الحرب ، وعبر عن ذلك العصر :

ـ « لقد كان يعتقد في تلك الايام ، ان الفن هروب من القباحة والضيق ، حيث ان (ماتيس) قد اكد على هذا حين تحدث عن فن متكامل هادىء ، خال من اي موضوع معقد او مثير ، فن يعني للعاملين فكريا ، وللادباء والناس المجربين حياتيا ، تبسيط الحياة ، راحة الفكر بعد التعب ، فن يمكن ان نشبهه بالمقعد المريح ، الذي يستريح فيه الانسان المجهد بعد تعبه ».

ويضيف (هربرت ريد) :

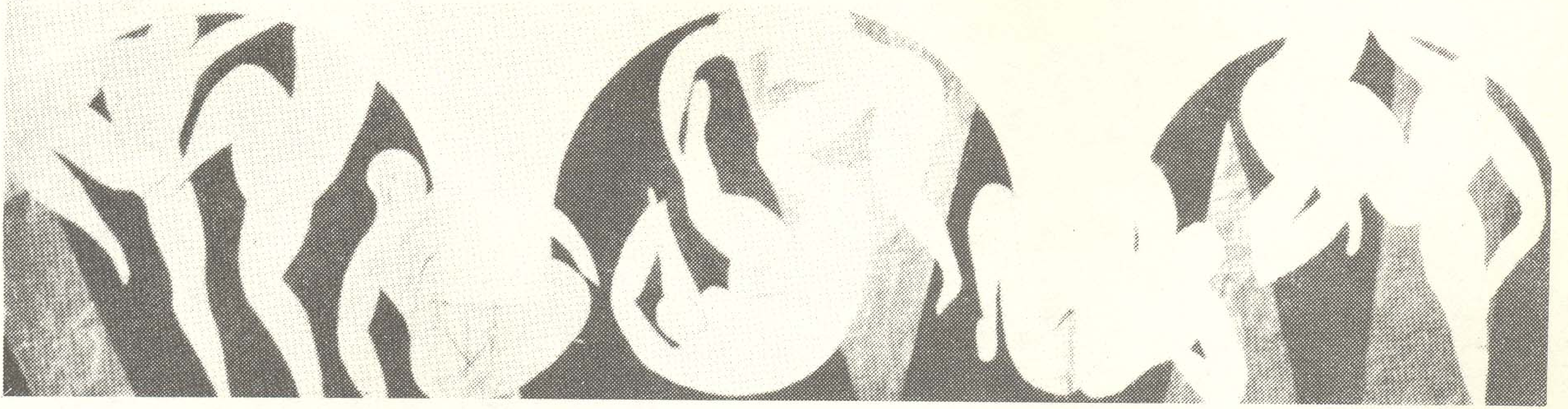
ـ « ان رايا كهذا ، وجد له صدى لدى بعض الناس رغم انه كان شاذا ، وغير مقبول ، لكن كان تعبيرا كافيا عن نفسية ماقبل الحرب » .

هذا يعني ان الفن وسيلة اساسية تساعد المشاهد على المتعة ، والراحة ، والى ايجاد مكان جميل منسق يغيب منه القبح ، في عالم مظلم ، وتوصل الى تحقيق هدفه هذا عبر تجربة فنية خاصة ، اعتمد فيها على التزيينات الزخرفية التي عبر بها عن مواقفه الفنية .

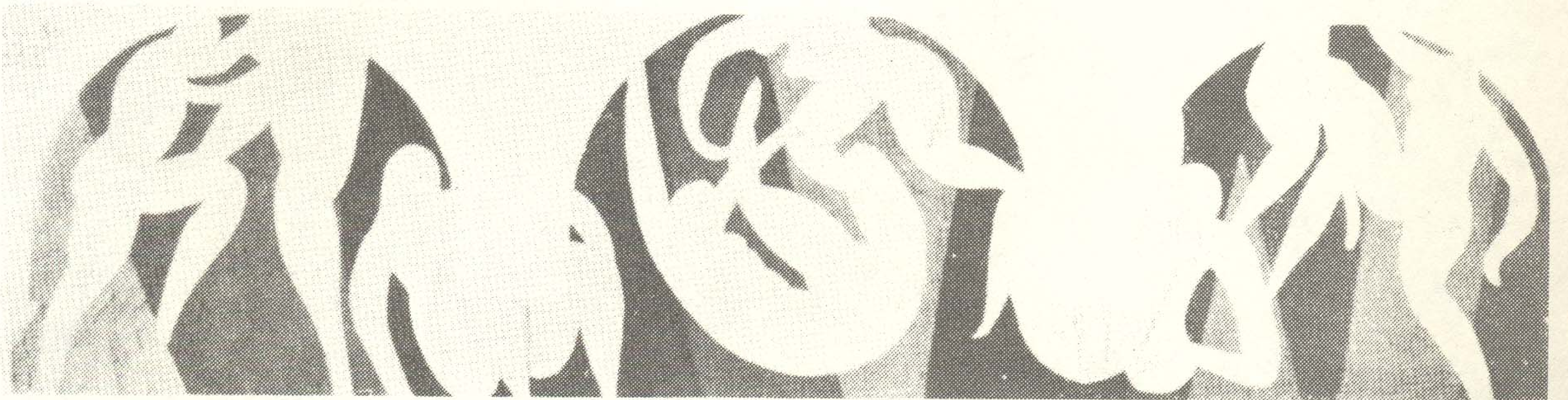


ماتيس في مرسمه

ولقد اكتشف هذا الفن حين زار المغرب العربي عدة مرات ، ورسم هناك ، واكتشف ان عليه ان يقدم شكلا جديدا من التعبير ، وينظم اللوحة خطا ولونا ليجد المشاهد هذه المتعة في اللوحة ، ولكن كيف توصل (ماتيس) الى ذلك كله ، وماهي مبرراته ؟!



الرقص رقم (٢) يبرز فيها تأثير ماتيس بالزخرفة العربية



الرقص رقم (٢) الحركة تقدمها العلاقات المتكررة واللامتناهية

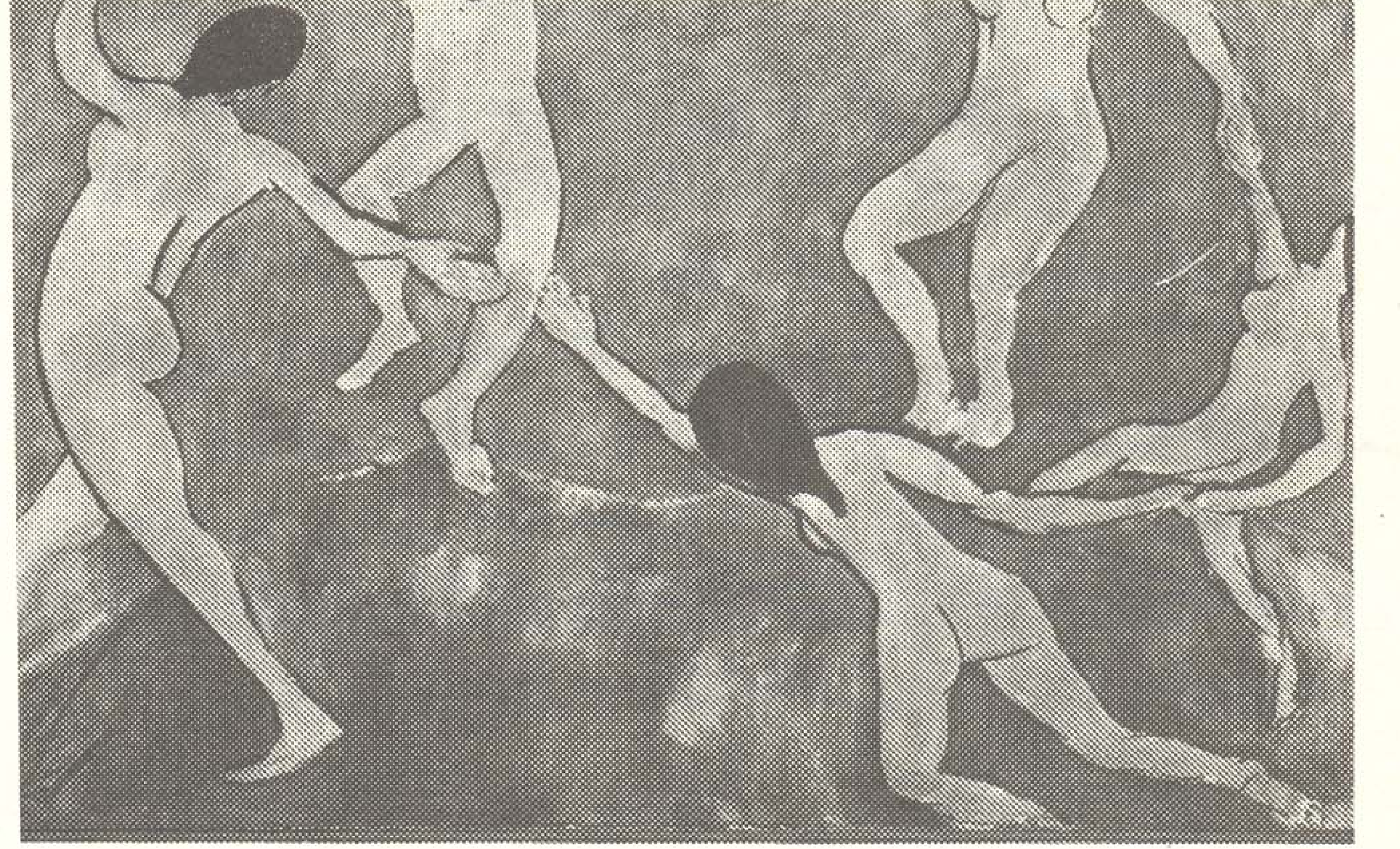


الرقص رقم (٢) الجسد الإنساني أصبح عنصراً زخرفياً معبراً



الرقص رقم (٢) التداخل بين التصوير والزخرفة يبدو واضحاً

لقد اراد (ماتيس) ببساطة ، ان يجعل التصوير زخرفة والزخرفة تصوير ، بلا حدود فاصلة بينهما ، ويربط الفن بالحياة اليومية ، تبسيط الفن ، والرموز باللون ، وحركة الخط التي تلتقي معاللونلتعطي المتعة للمشاهد ، علاقات جدلية بين الوان تتداخل لتقدم رحلة ممتعة للمشاهد .



الـرقص رقم (٣)

* * *

كان يقول عن فنه :

« انه الفن الذي يهم كل عامل ، مهما كان ، يجب أن يتحول الفن الى مقعد مريح يرتاح الانسان فيه من تعبه الفيزيولوجي » .

وهذا الفن لن يتحقق الا اذا توصل الفنان الـى شكل حركة خط متوازن ، بسيط ، ولون صاف معبر لا نلتقي فيهما بأي اضطراب ، ولقد نظم لوحته لتقدم ذلـك كله .

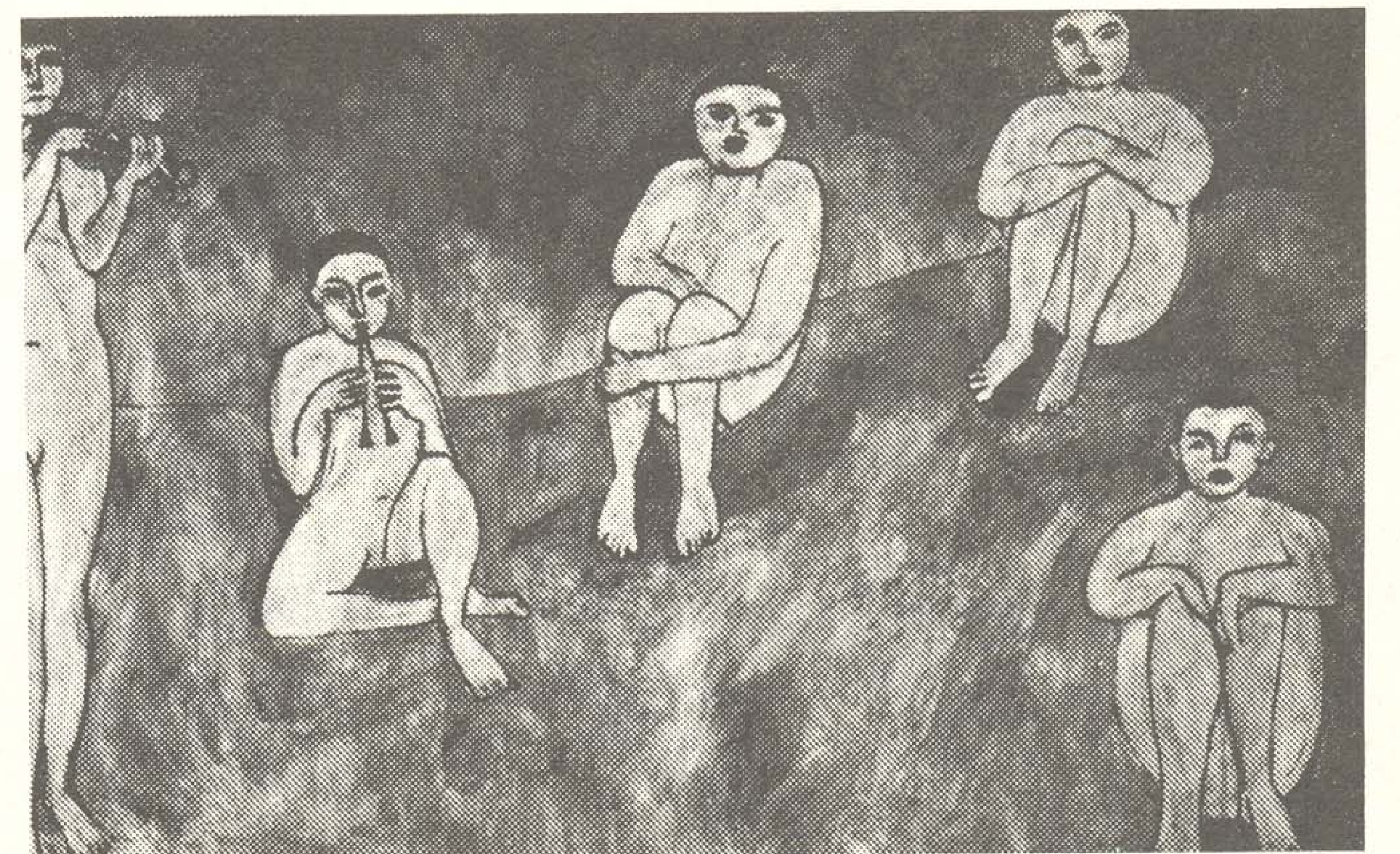


الـرقص رقم (٤)

« اذا وضعت على لوحة بيضاء بعض الوان زرقاء او حمراء او خضراء ، كل لون يسبق الآخـر ، تقـل اهميته ، عندما نضع اللون الثاني ، ولهذا يجب عليان اخلق علاقة بين الاحمر والابيض في اللوحة ، وحين اضع الاخضر مع الاصفرلامثل الارض، تنشأ بين الاصفر والاخضر علاقة اخرى وهكذا يدعم كل لون الاخر بدلا من ان يحطمه ، وعلى كل لون أن يبني الاخر ، ويساعده على الوصول ... الى الفكرة » .

ويضيف بعدها :

ـ « حتى نصل في النهاية الى مرحلة اصبح كل جزء من اللوحة ، قد توازن ووجد علاقة محددة مـع الاخر ، ولم يعد ممكنا اضافة ضربة واحدة ، دون ان نعيد رسم اللوحة كلها » .



أطفـال .

* * *

وهكذا يعني ان (اللون) تتحدد قيمتـه نتيجـة علاقته بالالوان الاخرى ، ويأخذ اهميته من هذه العلاقة وفي كل لوحة يختلف عن الاخرى ، حسب مايجاوره من الوان ، وهكذا يتوصل الفنان الى خلق علاقةتتجدد باستمرار وبدون توقف ، ودون اي نظريات مسبقة عن معاني مسبقة للالوان ، أوعن تفسيرات ادبية تعطى لها،

او رموز ، كل شيء يكتشف بالتجربة ، ولحظة الخلق الفنية، وحدس الفنان يسهمان جميعا في تقديم اللوحة،

وهذا يؤكد لنا ماسبق ان ذهبنا اليه من ان (ماتيس) اعطى للفن مهمة جديدة ، لعب اللون فيها دوره كتنظيم وخلق عند لحظة التعبير ، الوصول الى علاقة خاصة، ولعب الخط دوره ايضا ، الخط المتحرك اللامتناهي الذي اخذه عن (الارابسك)، وعكس عن طريق الزخارف التي لجأ اليها ، مفهوما جديدا للوحة تعكس هدفا رئيسيا ان تعطي المشاهد الراحة التي يبحث عنها ، ولهذا كان يقول :

- ((ان التكوين هو وسيلة زخرفية لتنظيم اللون)).
- ((ان وضع الاحمر والاخضر والازرق بجانب بعضها لاتجعل الانسان ملونا ، بل يجب عليه أن يضحي ببعضها من أجل اعطاء الآخر فرصة الظهور)) .

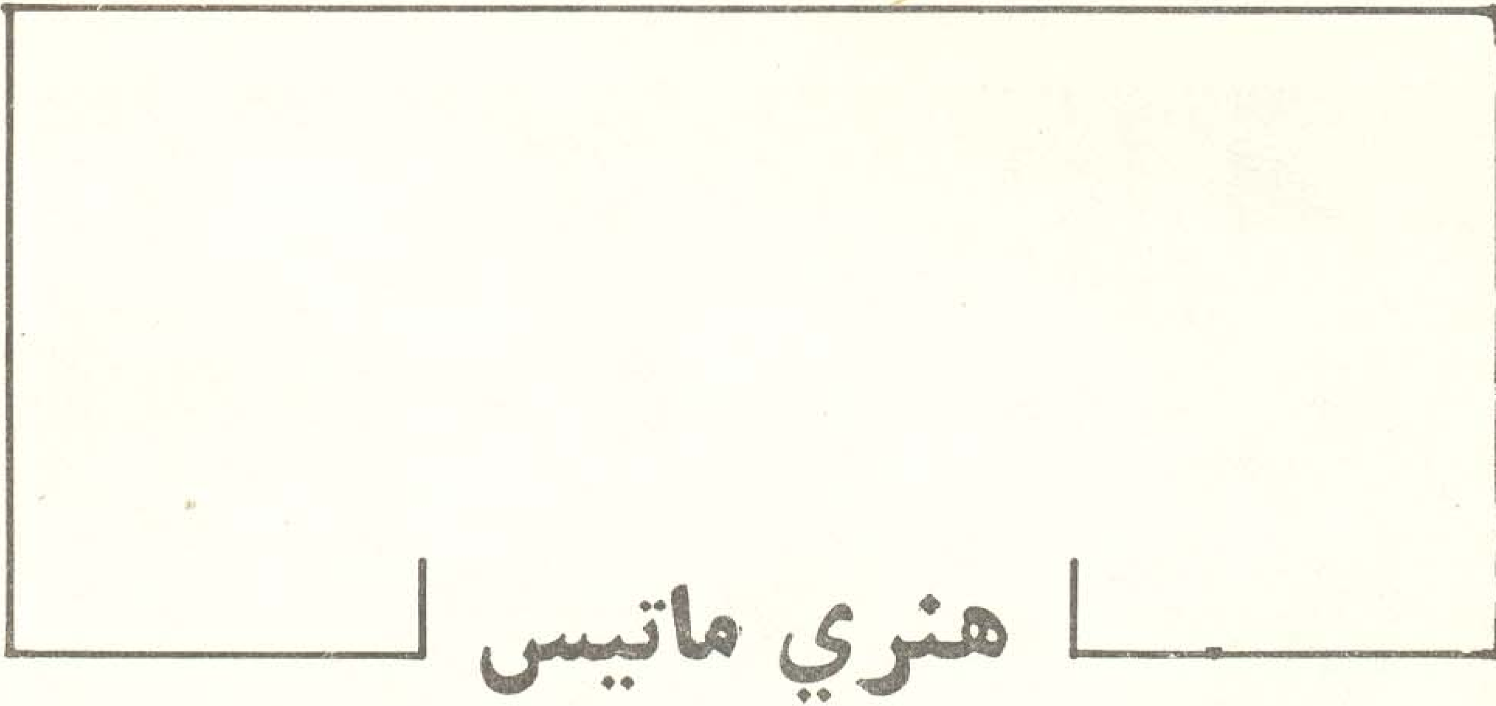
* * *

وهذا البحث الذي قدمه لنا (ماتيس) يتفق مع بحوث الفنانين الاخرين في بداية القرن العشرين ،لتنظيم اللوحة من كل جوانبها ، فقد تمكن (سيزان) من تنظيم الاشكال ، واعاد رسمها بصياغة جديدة ، لتقدم لنا الواقع الموضوعي الخارجي ، اما (ماتيس) فقد سعى الى تنظيم اللون في اللوحة ، واعطائه امكانات التعبير عن الهدف الذي يسعى له .

وكما كان الفن عند (فان غوغ) تعبير عما هو ذاتي باللون والشكل وتفجيره ضمن هدف اساسي يرتبط الفن فيه بالفنان ، وكذلك حقق الفن عند (ماتيس) ذلك عن طريق ربط الفن بتنظيم اللون وحركة الخط ، وذلك من اجل هدف اعطاء اكبر متعة للمشاهد ، ولهذا فالفن عنده يرتبط الى ابعد حد ممكن بالزخرفة ... وبالتالي بمهمة اساسية عرفناها في الفن العربي وغيره من الفنون التشكيلية المرتبطة بالحياة اليومية ، ان الفن تعبير ، ولكنه تعبير ببساطة وجمال ، حتى ينتشر لدى الناس ، ويؤدي مهمة لاتختلف عن المهام التطبيقية لفنون الناس والجماهير ، بلا اي تعقيد ، انه فن التطبيق اليومي وقد اصبح لوحة تعلق في قاعة عرض، لافرق بين الزخرفة الاستعمالية التجريدية ، وبين اللوحة التشكيلية ، ويمكن تنظيم هذه وتلك بنفس الطرق وعلى نفس الاسس ...

ان فن (ماتيس) ... اخيرا يقدم لنا اتجاها اساسيا في فن هذا القرن ، فن يعتمد على ايجاد صلة لاتنفصل بين المفهوم الجمالي للوحة ، والمفهوم الاجتماعي الذي يعني رواجها ، ولايتحقق ذلك الا بالبساطة وتحقيق المتعة ،

(الحياة التشكيلية) .



هنري ماتيس

● ولد عام (١٨٦٩) في (لو كاتو) في شمالي فرانسة .
● ومات عام (١٩٥٤) قرب (نيس) في جنوبي فرانسة .
● كان والده تاجرا وكانت امه فنانة هاوية للفن .
● بعد ان انهى دراسته الثانوية عمل كاتبا في مكتب من المكاتب في (سان كوانيت) .
● بدا اهتمامه في الفن يبرز عام (١٨٩٠) أثناء مرضه فقرأ كتاب عن الفن ، وبدا يجرب الالوان ، وبدأ يتلقى دروس الرسم بعدها ، حتى حصل على اذن والده بمتابعة الدراسة في باريس .
● درس في (اكاديمية جوليان) لفترة ثم في مدرسة الفنون الجميلة العليا ، في مرسم (غوستاف مورو) الفنان الرمزي المعروف .
● في هذا المرسم تعرف على (رووه) و (ماركيه) وكان الاخرى صديقة الحميم الذي عرفه على الحياة في العاصمة .
● درس الطبيعة مع استاذه ، وعرف الفنانين الكبار الهامين ونقل عنهم . وعلى الاخص من (شاردان) و (بوسان) الاعلام الشهريين واصبح تقليديا في فنه .

● تعرف على الانطباعيين عن طريق صديق له يدعى (جون رسل)، الذي كان صديق (مونيه)، وبدات الوانه تشرق .

● كان تاثير (سيزان) عليه كبيرا جدا وعلى الاخص لوحة (سيزان) الشهيرة عن (المستحمات) ، التي احبها ، وظل يكرر موضوعها في لوحات عديدة ، وباشكال مختلفة طيلة حياته .

وتاثر ببعض تجارب (سيزان) عن الطبيعة الصامتة ، فبدا يبني الشكل بسطوح ، وتلخيص وتبسيط معماريين .

● بين عامي (١٩٠٥) و (١٩٠٨) انضم الى المدرسة الوحشية ، وبدات الوانه تزداد حدة ، وتعبيرا .

● ان رحلته الى (المغرب) عام (١٩١١ — ١٩١٢) قد جعلته يتخلى عن الوحشية ، بشكل نهائي .

● بعد الحرب العالمية الاولى كان على (ماتيس) ان يستقر في جنوب فرانسا ، في (نيس) ، ويرسم هناك وينال شهرة كبيرة .

● بين عامي (١٩١٩ — ١٩٢٧) بدا يطبق اسلوبه على موضوعات مختلفة ويقدم لوحات يمكن ان نسميها بانها لوحات (سهلة) و (رقيقة) ، قدم فيها الاطفال والنساء والازهار ، واضاءت هذه اللوحات بنور قوي مبهج ، وكان يرسم براحة دون اي جهد ولهذا قيل عن تجاربه تلك بأنها ممتلئة رقة وعفوية .

● بعد عام (١٩٢٧) بدات تجاربه تتجه الى البحث عن المتانة والقوة والى البحث عن الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة . وبدا يعطي الاشياء متانة وقوة وعظمة .

● وبعدها بدأت لوحاته تزداد بساطة او قدرة ، واصبح قادرا على معالجة اي موضوع بمنتهى القدرة والتعبير .

● ترك ماتيس الرسوم العديدة ، وقطع الحفر الكثيرة ، وكان نحاتا مجددا للنحت ، وله مذكرات ودراسات ، وبعض الرسوم الجدارية التي جعلته احد كبار فناني هذا القرن .



بذخ - هدوء - لذة .



بذخ - هدوء - لذة

زيارة ماتيس الأولى[1] إلى المغرب

٤

بقلم : الفرد بار
ترجمة : رضا حسحس

١٩١١ - ١٩١٢

ماتيس في مراكش :

وجد دولاكروا في شمال افريقيا العنف والسرية الاخاذة اما (ماتيس) الذي يعتبر أقل الفنانين رومانتيكية ، فقد وجد فيها الاثارة ايضا ، ولكنها اثارة بصرية في المقام الاول ، رغم انه عندما ذهب الى مراكش راكبا حصانا ، تكلل بالزهر حتى منخريه ، انتابه شعور قوي ذكره بمقطع كان قد قراه منذ بضعة سنين ماضية في كتاب (بيير لوتي) الى مراكش ، ابنية طنجة وحدائقها ، الناس وازياءهم كل ذلك اوحى له بالوان واشكال جديدة في لوحاته . كان قد زار الجزائر لمدة اسبوعين في عام (١٩٠٦) مع ذلك فان الرسوم السريعة القليلة التي رسمها هناك بالكاد يمكن تمييزها عن بعض تلك الرسوم التي كان قد رسمها في مدينة « كوليور Collioure » في ذات العام . اما فصلي الشتاء الذين امضاهما في طنجة فقد ولدا في نفسه وفي فنه تأثيرا عميقا ومحفزا .. لم تجد من لوحاته المراكشية طريقها الى اميركا سوى ثلاث منها او اربع وهي من مجموعة المقتنيات الخاصة ومابقى منها في فرنسا على حد سواء فهو قليل لايتجاوز بضعة لوحات ، اما في انكلترا فمن الواضح ان ليس هنا لوحة واحدة من لوحاته ، وفي متحف ستوكهولم هناك لوحة منظر طبيعي فائق الروعة ، اما البقية الباقية فهي موجودة في الاتحاد السوفييتي .

وماتيس بالذات لا يعرف أي اللوحات هي التي رسمها اولا في طنجة وأي منها رسمها في رحلته الثانية. فلوحاته الثلاث لحديقة عامة يبدو انه قد رسمها ما بين عام (١٩١١ – ١٩١٢) ، على الاقل لوحتان من الثلاث المستطيلة ارتفاعا التي تمثل شخوصا منفردة، وبالتأكيد لوحة « نافذة على طنجة » . اما في رحلته الثانية فقد رسم ماتيس لوحة « زوروا على الشرفة » ولوحتي : « الريفي » ولوحتى « ازهار » كبيرتي الحجم ، ولوحته العظيمة « مقهى مراكشية » وربما لوحة « البرتقال ».

ليس هناك من اختلاف عظيم في الاسلوب الفترتين لكن لوحات الزيارة الثانية هي عموما أقل تسطيحا الى حد ما واقل تجريدا ، والبعض الاخر منها كلوحة « البرتقال » و « الفتاة الطنجية » التي اشتراها « سيمبا » هي مقارنة بالبقية مرسومة بسطح اشد كثافة .



ماتيس يرسم

« زورا الواقفة » و« فاطمة » و« اميدو » عام ١٩١٢ :

● درس ماتيس الازياء المراكشية بمتعة ملحوظة ، ورسم نصف دزينة من اللوحات التي استفاد فيها من لون وزخرفة وقماشية هذه الازياء الجميلة حتى الحد الاقصى . وابكر هذه اللوحات. ثلاث طولانية لاشخاص مراكشين في حجمهم الكامل تقريبا . وتشكل هذه اللوحات مجموعة جديدة في احجامها ان لم تكن جديدة في اسلوبها . وقد رسم ماتيس هذه اللوحات معا رغم انه لم يكن يقصد ان تكون ثلاثية .

في لوحة « زورا واقفة » وقف الشخص بشكل جبهي امام الرسام كما في لوحة «هولبايين» : «كريستنا الدانماركية » وبكثير من كبريائها المحتشم ، لكن اللون عند ماتيس يبقى مختلفا الى اقصى حد عن الوان هولباين السوداء المصقولة ، و « زورا » ترتدي ثوبا اخضر بحاشية من الابيض والاسود وتقف امام خلفية وردية ، لون داخل اكمامها ابيض وحزامها برتقالي احمر وخفاها بلون اصفر على ارضية الغرفة ذات اللون

البرتقالي . وهناك ثلاث رسوم سريعة بالقلم والحبر على طبق من الورق ، احدى هذه الرسوم الثلاث صورة جانبية ، والاثنتان عبارة عن دراسات لوجه « زورا واقفة » ، والرسم الموجود في الجهة اليسرى من الورقة فقد تمت صياغته باسلوب « طبيعوي » وبنوع من الهاشور المتقاطع ، والاخر الذي في الجهة اليمنى فمرسوم بشكل مسطح ومبسط ويبدو في اللوحة كقناع مثلث الشكل .

أما الشخصان الواقفان في لوحة « فاطمة الهجينة » و « اميدو المغربي » ، فقد اتخذا وضعية أقل تكلفا ، وبصياغة للثياب لم يعتد (ماتيس) على استعمالها في تلك الفترة . وتوجد لوحة « فاطمة » ضمن مجموعة سويسرية ، أما لوحة « زورا الواقفة » فقد اشتراها الروسي شوشوكين ، وربما تكون اللوحة الاخيرة هي آخر ما حصل عليه من لوحات ماتيس .

لوحات الحديقة الثلاث ١٩١٢ :

تشكل لوحات حدائق مراكش او حدائق عامة ، ثلاثي آخر من اللوحات ذات حجم واحد ، ومادة وموضوع متشابهة رغم الاختلاف الشديد بينها من حيث اللون والبناء .

ان لوحة « حديقة عامة في طنجة » الموجودة في ستوكهولم ، فهي أكثر هذه اللوحات الثلاث واقعية ، في التفاصيل وأكثرها استقرارا في التكوين وجمالا في اللون ، تقسم خلفيتها الى مساحتين متساويتين تقريبا شاقول قوي ، ومقابل المستطيل الاسفل ذو اللون الازرق البنفسجي ، والذي تعترضه لطخات من اللون القرنفلي ، ورسم (ماتيس) أوراق نبات الاقانتا باللون الاخضر بحواف من الاسود ، وازرق الكوبالت ، والجزء الاعلى من خلفية اللوحة باللون البنفسجي الاحمر ، واللون الزيتي الباهت ، وأوراق الشجر بلون برتقالي مخفف ، ويسيطر على اللوحة ويربط كامل أجزاءها لون احمر (الماجنتا) لجذع الشجرة الكبيرة في الجهة اليسرى . وتكاد اللوحة تخلو من أي ألوان براقة سوى ذلك الالق الفخم الذي يسيطر على مجمل أعمال ماتيس .

يخبرنا « موريس رينال » كم كان ماتيس متأثرا بروعة الاشجار في حدائق طنجة ، وبفخامة نبات الاقانتا الذي لم يره من قبل سوى في العواصم الكورنثية التي كان قد رسمها عندما كان طالبا . وبقي ماتيس بعد عمله في لوحة « حديقة عامة » في طنجة لفترة من الوقت غير راض عنها ، وقرر اعادة النظر كليا واتمامها في رحلته الثانية الى مراكش في السنة اللاحقة ، وبعد عودته الى « اسيي » بقي ماتيس عند قراره رغم الاعجاب الشديد الذي ابداه اصدقاءه باللوحة ، ومع ذلك



(الريفي) - طنجة - ١٩١٣



(الريفي) - طنجة - ١٩١٣



(زورا) في الممر - طنجة (١٩١٢)

عندما رجع الى طنجة مرة ثانية ، وجد انه قد اجحف بحق جهده الاول وان لاشيء يمكن تغييره : ((ماكنت اعتقده بأنه مفقود في لوحتي كان هناك طوال الوقت..))

يتذكر (مارسيل سيمبا) قصة اخرى مختلفة جدا حول لوحة المنظر المراكشي فيقول :

((اعرف احدى لوحات الحديقة تلك التي اعاد ماتيس رسمها ثلاث مرات وفي كل مرة كانت تصعد باتجاه الزخرف ، باتجاه الهدوء ، وباتجاه البساطة التجريدية . في المرة الاولى التي رايت فيها اللوحة اذهلتني الاشجار والشجيرات بحيويتها الطبيعية بعدئذ كان مستوى الارض مغطى بدرجة لون منسقة ، وتحولت النباتات الى اكليل تزييني من نبات الليانا ، وحتى الاشجار تحولت الى ذلك النوع من اشجار الفردوس الارضي وغدا كامل التأثير نوعا من الراحة المثلى)) .

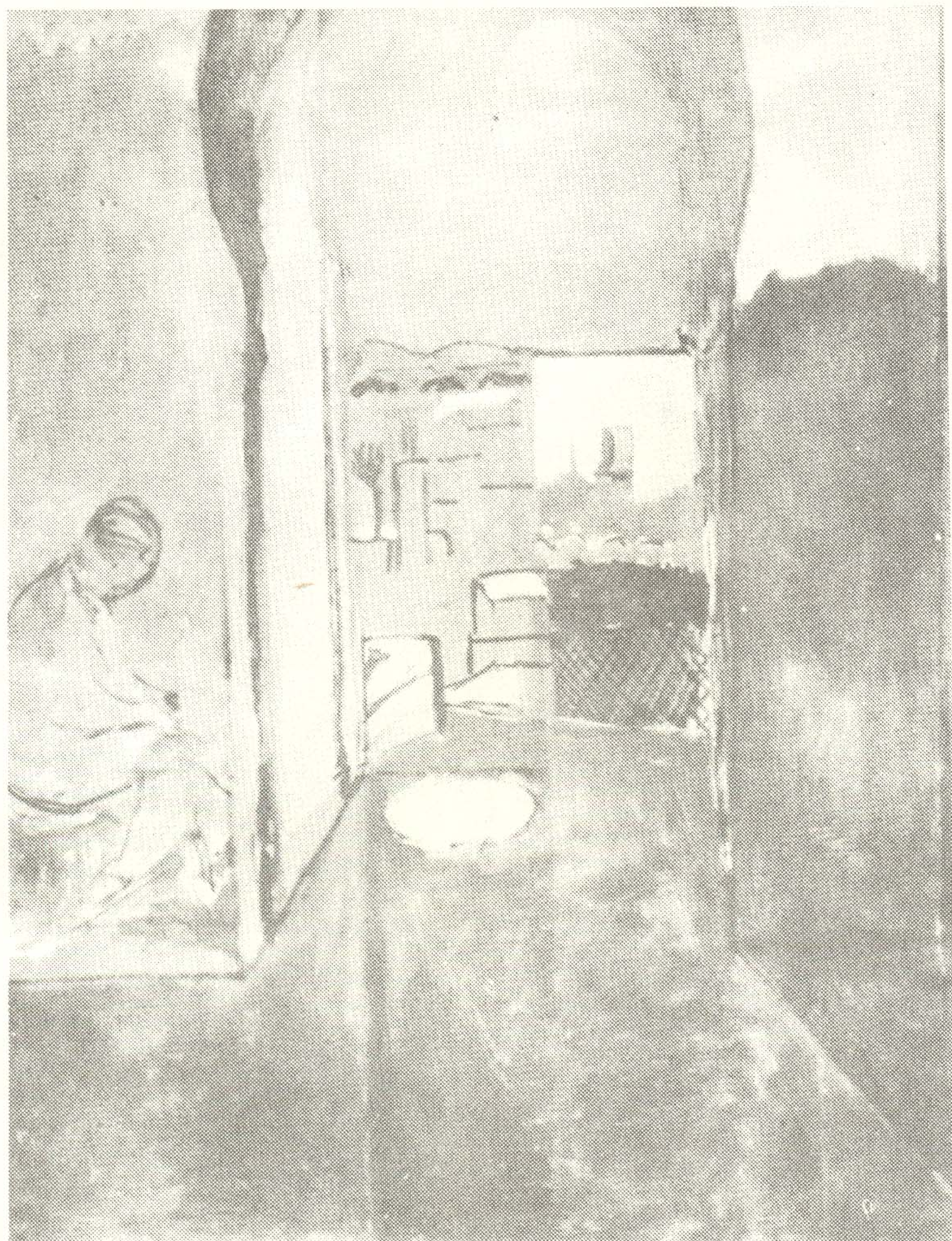
ربما كان سمبا يشير بذلك الى لوحة ((الحديقة المراكشية)) اكثر المجموعة تجريدا التي تقف على طرف نقيض من لوحة ((حديقة عامة في طنجة)) ذات الصياغة والعمق اللوني ، والتي يسيطر عليها اللون المضيء والمسطح .



الفتاة الطنجية (زورا) (١٩١٣)



نافذة في طنجة - ١٩١٢



مدخل القصبة - طنجة ١٩١٢

لم يعتمد تكوين لوحة « ورقة النخيل » و «طنجة» على الانشاء الشاقولي - الافقي ولا على اسلوب الارابسك الرشيق ، بل بدلا من ذلك تنظر العين باتجاه اسفل اللوحة وكأنها تنظر من خلال نافذة الى جذوع اشجار متجهة نحو مركز اللوحة حيث تقاطفها تفجر من اوراق سعف النخيل ، وزاد من حيوية الالوان الخضراء ، الرمادية منها او البراقة لون الممر الترابي في الاسفل ولون لحاء الشجر الاسود . ويستعيد ماتيس في ذاكرته المكان وهو عبارة عن حديقة «خاصة» على هضبة تطل على طنجة ، ورسم « ورقة النخيل » كما يقول : « بتفجر تلقائي من الابداع كاللهب .. »

نافذة على طنجة :

من نافذة « فندق فرنسا » كان بامكان ماتيس ان ينظر باتجاه طنجة عبر الحدائق والممرات ذات اللون البرتقالي - القرنفلي الموجودة في المقدمة نحو الكنيسة الانكليزية ، بسقفها الاخضر وبرجها الرباعي ، وابعد من ذلك باتجاه ابنية مستلقية تحت سماء بلا غيوم ، واضعا على عتبة النافذة ابريق ازهار بيضاء ، واناء ازهار قرنفلية ، راسما لوحة « نافذة على طنجة »التي تشبه بتكوينها العام لوحة « النافذة الزرقاء » التي رسمها في غرفة نومه عندما عاد الى « اسي » رغم ان المشهد هنا اكثر اهمية من الطبيعة الصامتة . يسيطر في كلا الصورتين اللون الازرق ، اما في لوحة نافذة مراكشية فان العين تستريح بمساحات من اللون الابيض والبرتقالي والاخضر وبلون قرنفلي قاتم ، وجاء التأثير العام شكليا مع مسحة من العفوية .

ولوحة « مدخل الى القصبة » ، الاقل شهرة ذات الحجم نفسه ، مرسومة بنفس اسلوب « نافذة على طنجة » ، وقد وصف « روم » الوانها الاربع : احمر ارجواني ، ازرق سماوي اخضر ووردي شاحب .

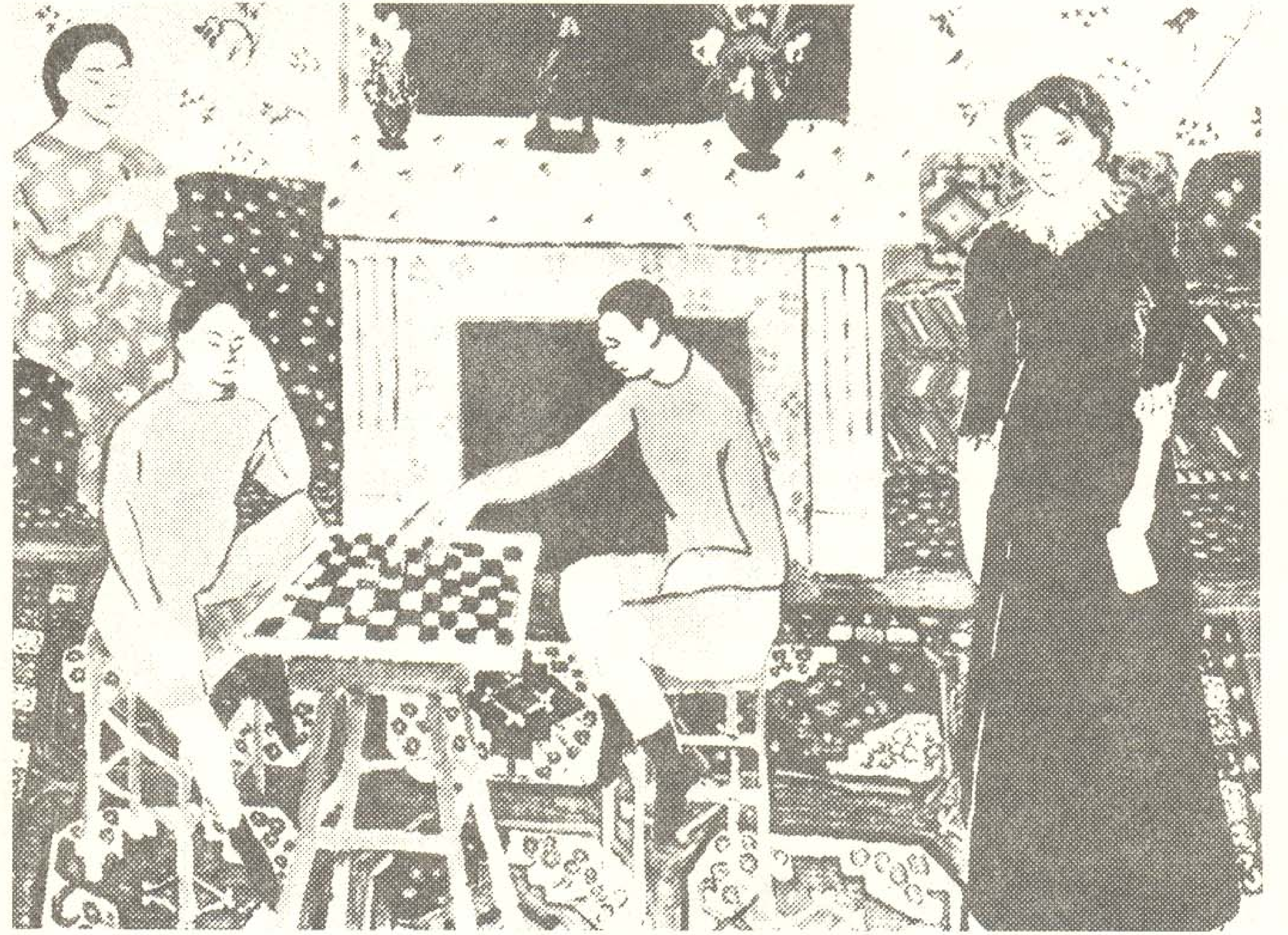
زيارة ماتيس الثانية
الى المغرب ١٩١٢ – ١٩١٣
« زورا على الشرفة » :

يظهر اتجاه التغيير في فن ماتيس واضحا مرة اخرى اذا قارن المرء مابين لوحاته الاكثر معمارية والاكثر واقعية التي رسمها اثناء اقامته الثانية في مراكش ، وبين تلك اللوحات الاكثر اشراقا في اللون والاكثر تسطيحا التي رسمها هناك قبل سنة ، ولوحة « زورا على الشرفة » توضح لنا ذلك التغيير :

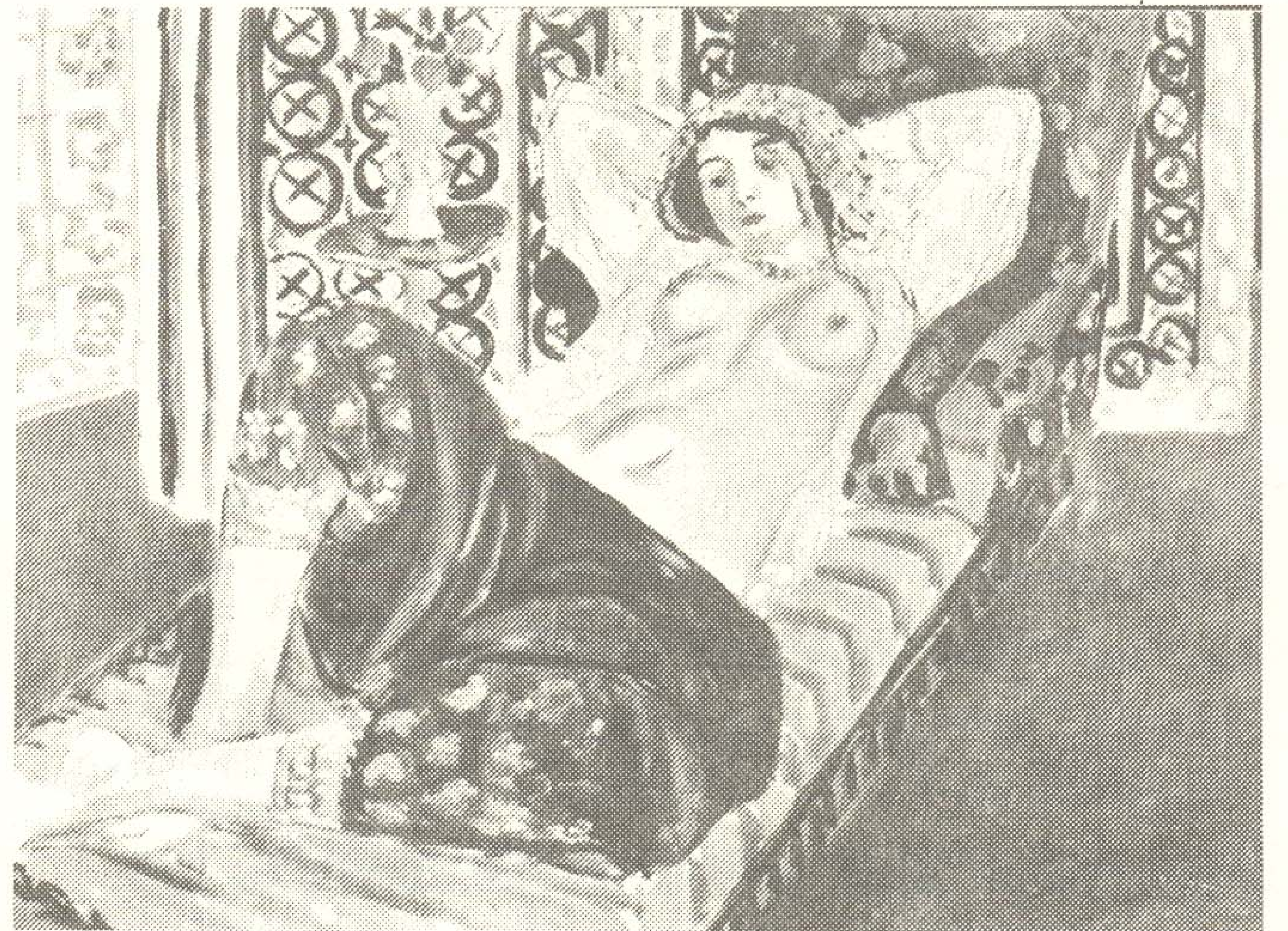
كان ماتيس قد رسم الفتاة المراكشية الشابة « زورا » مرتين اثناء رحلته الاولى : « زورا الواقفة » و « زورا بالاصفر » وعندما عاد الى طنجة في خريف عام ١٩١٢ أراد ان يرسمها مرة ثانية ولكنها كانت قد اختفت عن انظاره ، وبعد بحث شاق عثر عليها في احد بيوت المتعة وقد ابدت سرورا بان تجلس ثانية ليرسمها تظهر لوحة « زورا على الشرفة » الفتاة امام مكان عملها جالسة على بساط من اللون الازرق الغامق وعلى الجانبين اناء سمك وعلى الجانب الاخر خفيها وخلفها جدار منخفض بمثلث مضيء من اشعة الشمس ، وفي الاعلى شريط ضيق من السماء الزرقاء .

والتأثير الناجم عن وجود الشخص في الظل ، وضوء النهار المشرق في الاعلى يعتبر من اكثر الامور استثنائية في فن ماتيس لتلك الحقبة ، ان التلميح الى ضوء معين وبيئة معينة واحساس العميق والمادة في الثياب يمكن مقارنته بالتجريد المسطح في الصور الشخصية التي كان قد رسمها في فترة سابقة .

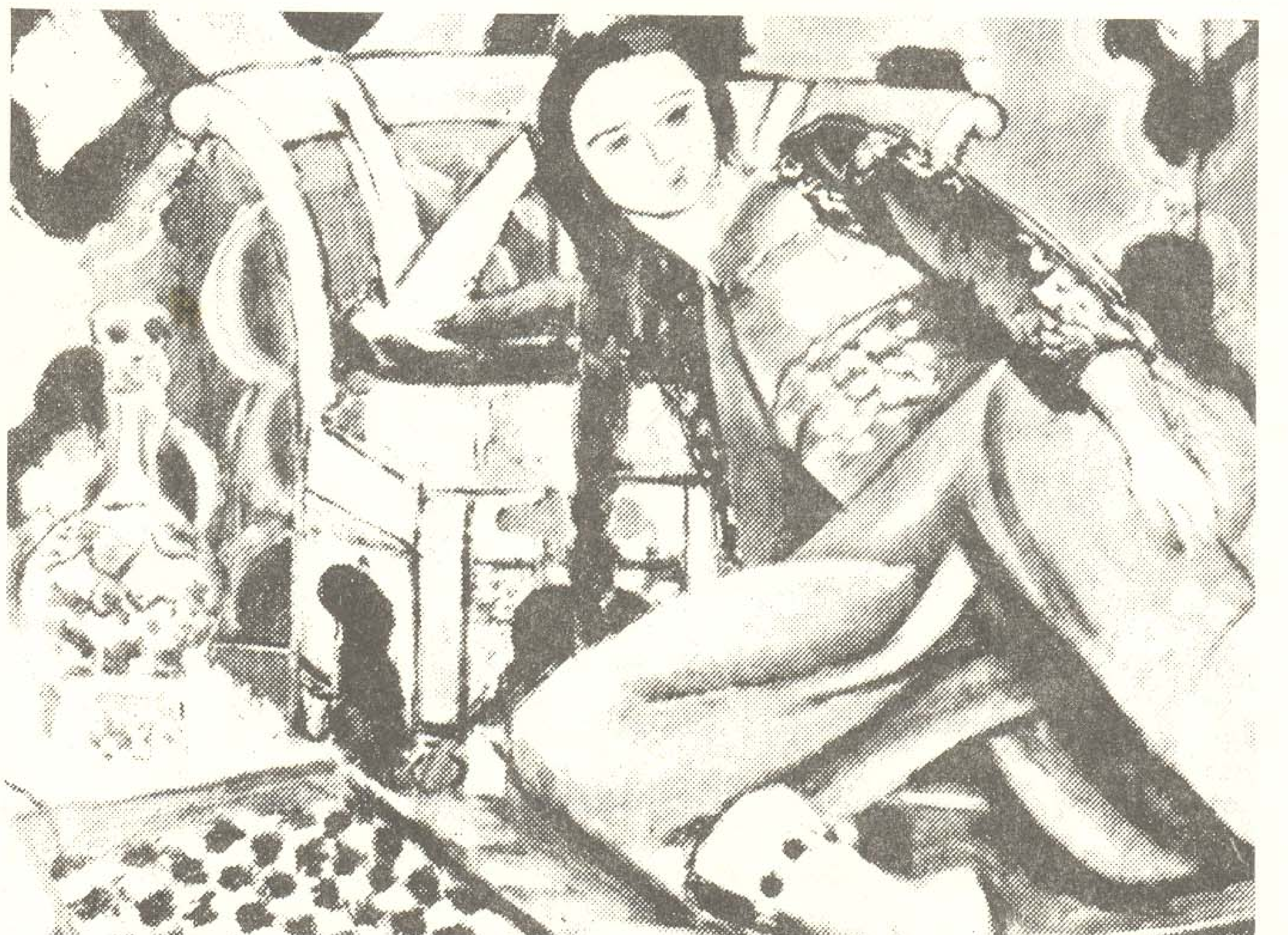
بيعت لوحة « زورا على الشرفة » ، لموروسوف عام ١٩١٣ ، الذي علقها على الجدار بين لوحتي « نافذة على طنجة » و « مدخل الى القصبة » ، ولهذه اللوحات نفس الارتفاع رغم ان لوحة « زورا على الشرفة » الموجودة في الوسط هي الى حد ما اعرض من اللوحتين الاخريتين ، ورغم ان ماتيس لم يقصد ان يصنع من هذه اللوحات ثلاثية مع ذلك فهي تبدو معا بغاية التوافق والروعة . ويستعيد ماتيس ذكرى فتاة شابة كانت رفيقة لزورا ، وربما كانت هي نفسها التي جلست له اثناء رسمه لوحة « فتاة جالسة بزي مراكشي » والتي اشتراها سيمبا وتمتاز لوحة « فتاة من طنجة » بنوعية غير عادية من غنى وكثافة السطح المرسوم ، وبتباين لافت للنظر بمقارنتها مع التصوير الشفاف الذي استعمله على نحو غير عادي في صوره المراكشية .



لاعبوا الشطرنج



راقصة في سروال أحمر



راقصة جالسة

لوحتا ((أزهار)) و ((طبيعة صامتة)) :

احدى اللوحات المراكشية القليلة الاخرى التي مازالت موجودة في فرنسا هي لوحة « البرتقال » التي انتقلت ملكيتها من كاسيرر ، في برلين ، الى جامعة اللوحات الالمانية « تيا شترينهايم » والتي اشتراها بيكاسو بعد فترة متأخرة كثيرا خلال الحرب العالمية الثانية : اناء فيه برتقال مع ثلاث اوراق خضراء موضوعة على غطاء طاولة مزينة بباقات زهر من اللون الاخضر والاصفر والفستقي (ازرق تركواز) والاحمر الداكن ويحيط بهذا القماش المضيء اللون ، سطوح من الاحمر القاني والازرق النيلي والبنفسجي القاتم ، وبخطوط من الاحمر الغامق وباللون الزهري واللون الارجواني الشاحب الذي يشبه لطشة لون فريدة في اختلافها وجمالها .

رسم ماتيس في مراكش لوحتان طبيعة صامتة بارتفاع خمسة اقدام بتكوين من ازهار اللوف وانواع اخرى من الازهار ، واكثر هذه اللوحات اتقانا هي التي رسمت عام ١٩١٣ ، وتبدو كلاهما كعودة الى الاسلوب ماتيس التزييني المفرط بالزخرفة ، حوالي عام ١٩١١ ومن المرجح كثيرا ان يكون « شو شوكين » قد كلف بها ماتيس لمكان خاص في قصره .

((الريفي)) :

ان اكثر لوحات ماتيس المراكشية جلالا هي لوحة « الريفي » العملاقة التي اخذت بلب مارسيل سيمبا والذي هتف صارخا عندما رآها « الريفي » هو عظيم هذا الشيطان العملاق بوجهه الصلب وباكتافه العريضة الهائلة ، هل بامكانك النظر الى هذا البربري الرائع دون الحلم بمحاربي الازمنة الغابرة ؟ بمراكشيي « اغنية رولاند » الذين لهم ذات المظهر الوحشي ؟! ان مقياس « الريفي » — اذا انتصب واقفا يصل الى عشرة اقدام — متوافق مع روعة التأثير النابع من هذا الحجم وبخلاف لوحات الاشخاص الواقفين التي رسمها ماتيس في مرحلته المراكشية الاولى التي تظهر ضمن خلفية من المحيط غير الواضح ، فان الريفي يبدو هنا جالسا في فراغ محدد اقرب الى شكل المحراب والذي تشكله وبمستطيل ازرق اشبه بنافذة ، اما لون الارض فهو ارجواني احمر . ومعطفه الاخضر الغامق المطرز والمزين بجدائل بلون اصفر مضيء وازرق واحمر فيشكل مايشبه شبه منحرف في وسط اللوحة ويعطي لون اكسية الساق البنية ، ولون الكرسي البني الذي يجلس عليه ، ولون صندله الترابي الاصفر ، الامر الذي يوحي بتباينات لونية متكاملة مع لون الارض . وقد تم تشكيل الوجه باسلوب «وحشي» تقريبا وبلطخات من الاصفر والاصفر المخضر .

ان وضع ماتيس للشخص براسه وقدمه التي تضغط على الاطار ، وساقيه المنحدرتين شاقوليا والمتباعدتين ووضعيته القاسية وحجمه الهائل ،تجتمع معا لتخلق تأثيرا لامثيلا له في فن ماتيس . الريفي هو اعظم شخصيات ماتيس جلالا ، وهناك لوحة ثانية اقل حدة بعنوان « الريفي واقفا » ، تظهر الشخص في هالة بطولية رغم انها تمثله بنصف طوله .

((مارسيل سيمبا والمقهى المراكشية)) :

كان ماتيس مثله مثل اكثر الفنانين الكبار ، بل اكثر منهم عدم اتساق في انتاجه ، ولذا بامكان المرء التعميم عندما يتكلم عن الاحساس الاعظم بالواقعية وبالبنائية لفترته « المراكشية الثانية » فقط ليصبح بالامكان مقارنتها بأكثر نتاجات هذه المرحلة تميزا واصالة الا وهي اللوحة الكبيرة نفسها المجردة والمسطحة « مقهى مراكشية » .

« هل تتذكر تلك اللوحة الكبيرة لمقهى مراكشية؟ انني اوصي بها لك ، واذا درستها جيدا فستجد ان ماتيس كله هناك لكن من الضروري النظر اليها بعناية وبنفس العناية التي نظر فيها رسكين الى الكنيسة الاسبانية » .

هذه الاشخاص المتكئة ذات الطيف الرمادي الواحد — ذلك الرمادي المريح — وبوجوه تمت الاشارة اليها باشكال بيضوية بلون اصفر ترابي . هل تعرف ان هذه الاشكال لم تكن دائما بتلك الطريقة . فالشخص الذي هناك في الاعلى وعلى اليسار كان مرسوما باللون الاحمر ، والاخر الذي بجانبه كان مرسوما باللون الازرق ، والثالث باللون الاصفر . كان لوجوههم ملامح وعيون وافواه ، والاخر هناك كان يدخن ((الاركيلة)). واذا نظرت الى اسفل الصورة لوجدت اثار صف من الخفوف المرصوفة امام المقهى والتي كانت ظاهرة بوضوح . لماذا كانت هناك الاحذية والاركيلة وملامح الوجوه والالوان المتعددة للبرانس ، ولم ازيلت فيما بعد ؟

لان المسألة بالنسبة لماتيس ، ان تدفع الشيء نحو التبسيط اي ان تدفعه نحو الكمال سواء ، كان ذلك عن وعي ام عن غير وعي ، وسواء جاءت المسألة عن خطة مسبقة ام جاءت هكذا رغما عنه ، ففي كل مرة يحاول فيها ماتيس ان يطور عمله ويحسنه فانه يحقق قدرا اعظما من البساطة ولن يخطيء عالم النفس ان

قال : ينتقل ماتيس غريزيا من المحدد باتجاه المجرد ليصل الى العام .

وعندما اثرت مرة انتباهه الى ذلك اجاب : « ان المسألة هي مجرد كوني انزع نحو ماحس به ، نحو نوع من النشوة » . وقفز قلبي من الفرح لانني سمعت صدى المقطع الشهير حيث يحلل فيه (ريبو) بشكل ممتاز « Castillo Inkrior » للقديسة تيريزا ، وبعدئذ أحصل على السكينة » .

يكتب مارسيل سمبا عن اكثر لوحات ماتيس المراكشية اهمية وتميزا عندما كانت لازالت معلقة في معرض برنهايم في نيسان من عام ١٩١٣ . ويواصل استعادة ذكرى المرات العديدة التي تكلم فيها ماتيس معه اثناء سني الصداقة عن « الهدوء » حتى قبل ان يتكلم عن « الرقص » وعن « الموسيقى » . ويقتطع سمبا سطورا شهيرة من مذكرات ماتيس في عام ١٩٠٨ : **« ما حلمت به انما هو فن التوازن والنقاء والسكينة ، بعيدا عن اي موضوع مثير للقلق او للحزن » وبعدئذ يعود سمبا ايضا للكلام عن اللوحة الكبيرة : « لايجوز الفن على شرعيته الا في كل ذلك الجهد بهدف الوصول الى أعلى مناطق الهدوء . دعنا نتحرى ذلك في لوحة « مقهى مراكشية » « ... هاك حوض اسماكي واناء ازهاري القرنفلية وهذا ماأذهلني . تلك الشياطين الكبيرة الجالسة هناك ساعات وساعات من التأمل امام زهرة وبضعة اسماك حمراء . فان رسمتهم باللون الاحمر فان هذا الاحمر الفيرميون سيحول لون زهراتي الى بنفسجي ، بينما انا ارغب بها وردية فقط او لاشيء وبدلا من ذلك يمكن ان تكون اسماكي صفراء اللون اذا تعلق الامر بي وفي الواقع ، اسماكي ستكون فعلا صفراء » . وبمحاولة استخلاص شيء ما من انطباعاته وتأملاته حول هذه الصورة يعود سيمبا الى تأثيرها :**

« كلما اطلت النظر اليها هذه المقهى المراكشية كلما ولدت في نفسك شعورا من التأمل الحلمي حشد من الطيور تغني بعذوبة في اقفاصها المعلقة في السقف . لم يرسم ماتيس اقفاصها بل رسم شيئا من عذوبة غنائها الذي يتغلغل في لوحته » .

وفي غمرة حماسة اغفل سيمبا احد تفاصيل اللوحة الهامة وهو اللون الازرق اللازوردي خلف الاشخاص المراكشين الست المستريحين ، ذات اللون الترابي والمرتدية اثوابا ، من اللون الرمادي ، وربما ان سمبا لم يكن قد رأى الرسمة المنمنمة الرائعة « امير ومربية » – ظل عمامة باللون الازرق المسطح على خلفية بلون وردي مسطح – التي رسمها في عام ١٥٣٢ المعلم آغا رضا . ربما يكون ماتيس قد رآها لانها كانت قد عرضت في معرض المنمنمات الفارسية العظيم في باريس في متحف الفنون الزخرفية عام ١٩١٢ قبل فترة طويلة من عودته الى طنجة حيث رسم « المقهى المراكشية » .

كان باستطاعة سمبا ان يكتب ولكن شوشوكين كان باستطاعته الفعل ، فقد اشترى لوحة مقهى مراكشية بمبلغ ١٠,٠٠٠ فرنك . وفي العاشر من تشرين الاول من عام (١٩١٣) كتب لماتيس من موسكو :

« وصلت لوحة « المقهى العربية » في حالة جيدة ووضعتها في قاعة الالبسة ، انها اللوحة التي احبها الان اكثر من البقية وانظر اليها في كل يوم ساعة على الاقل » .



امرأة – ماتيس

٥

الرّحلة العربيّة

قراءة في يوميّات بُول كلي أثناء رحلته في تونس

عبد القادر أرناؤوط

ان الرحلة العربية التي استمرت اقل من عشرين يوما في نيسان ١٩١٤ ، هي نقطة هامة جدا في تطور بول كلي (Paul KLEE) ، ولابد ان الاجواء الجديدة كليا اثرت في كلي بصورة عميقة حتى اقتنع أخيرا أنه مصور .

ان بول كلي بالنسبة لغالبية المهتمين ، مصور بالالوان المائية ، يثير الانتباه بضبابياته الجميلة والتناغم اللوني في اعماله ، طارحا مواضيع نصفها حلم ونصفها الثاني شعر ، وقليل من الناس يهتم بأعماله الغرافية (الخطية) اكثر من اهتمامه بأعماله الملونة .

وقبل الرحلة العربية ، ولوقت ليس بالقصير ، كان كلي مقتنعا بأنه رسام (تخطيطي) ، وبأن عليه أن يكسب قوت يومه بالرسوم التي تزين الكتب ILLUSTRATION ، وكان قد كتب في ١٩٠١ :

ـ (في ربيع هذا الـ ١٩٠١ ، خططت لنفسي البرنامج التالي : قبل كل شيء فن الحياة ، وبعد ذلك ، انشغالات روحية : فن الشعر والفلسفة . ثم انشغالات مادية : الفن التشكيلي . وأخيرا وفي حال انعدام المردود « المادي » هناك فن الرسم « تزيين الكتب » اليوميات ١٣٧) .

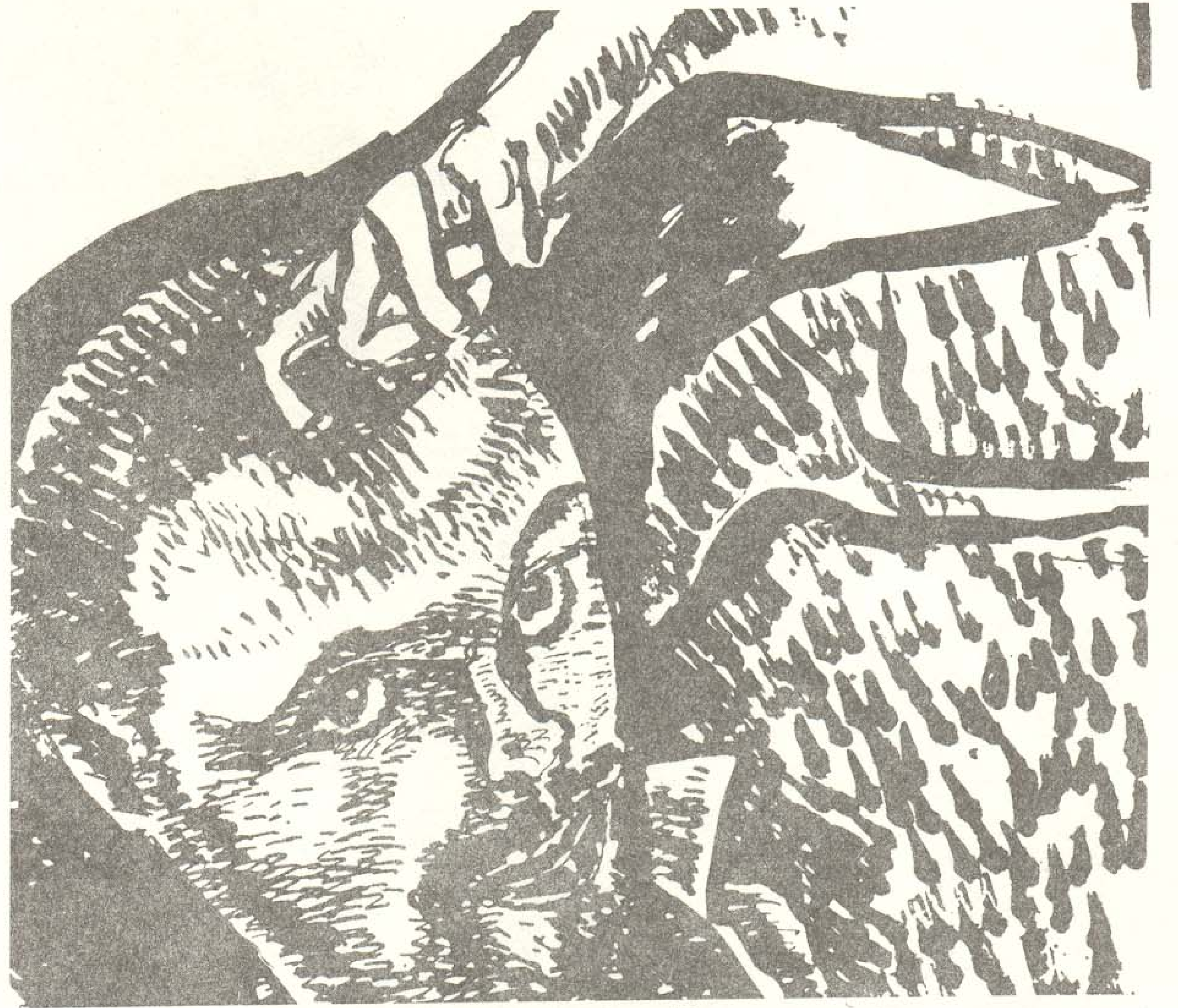
ومن جهة أخرى ، نستطيع ان نستشف هذا الميل، من تردد كلي على مكاتب الصحف والمجلات ليتمكن من نشر بعض الرسوم ، فلقد كرس نفسه بصورة كاملة تقريبا للرسوم والاعمال الغرافية . ممررا بين الحين والاخر محاولات بالالوان ، وهكذا نجد على سبيل المثال مائه عمل رسم مقابل تسعة اعمال ملونة سنة ١٩١١ ، وتنقلب هذه النسبة سنة ١٩١٤ اذ نجد مائة واثني عشر عملا ملونا مقابل اثنين وتسعين عملا وحيد اللون .

فاذا تحدثنا احصائيا ، نلاحظ تغيرا معينا قد طرأ على انتاج (بول كلي) سنة ١٩١٤ . ويجب ان يكون هنالك سبب في هذا التحول ، هذا السبب الذي نستطيع ان نقتفي أثره في يومياته اثناء الرحلة العربية .

ويقبل كلي على العمل مباشرة ، لان العمل هو الشيء الوحيد الذي يمكنه من تفريغ مافي داخله من تأثرات ملأت روحه ، وكما لو كانت تقوده قوة سحرية، ينفذ العمل الاول : لوحة بالالوان المائية :

ـ (الاربعاء ٤/٨ . تونس ! الراس ملأى بالانطباعات الليلية التي خلفها مساء الامس . الفن ـ الطبيعة ـ أنا . انهمكت مباشرة في العمل ورسمت منظرا بالالوان المائية في المنطقة العربية . وواجهت مشكلة العمارة المخططة بالمقارنة مع عمارة اللوحة . في تلك اللوحة الاولى لم أكن مسحورا ، ولكنني كنت مليئا بالمثيرات: الحالة النفسية التي بعثتها في" الرحلة، والحماسة التي اعترتني . "كنت بالضبط ذاتي . اليوميات ٩٢٦/و) .

ولكن كلي يشعر بشيء أوربي في لوحاته الاولى ، ويريد أن يصور بشكل شرقي ، يريد أن يقترب أكثر من الموضع الذي وجد نفسه فيه :



صورة شخصية (رسم بول كلي)

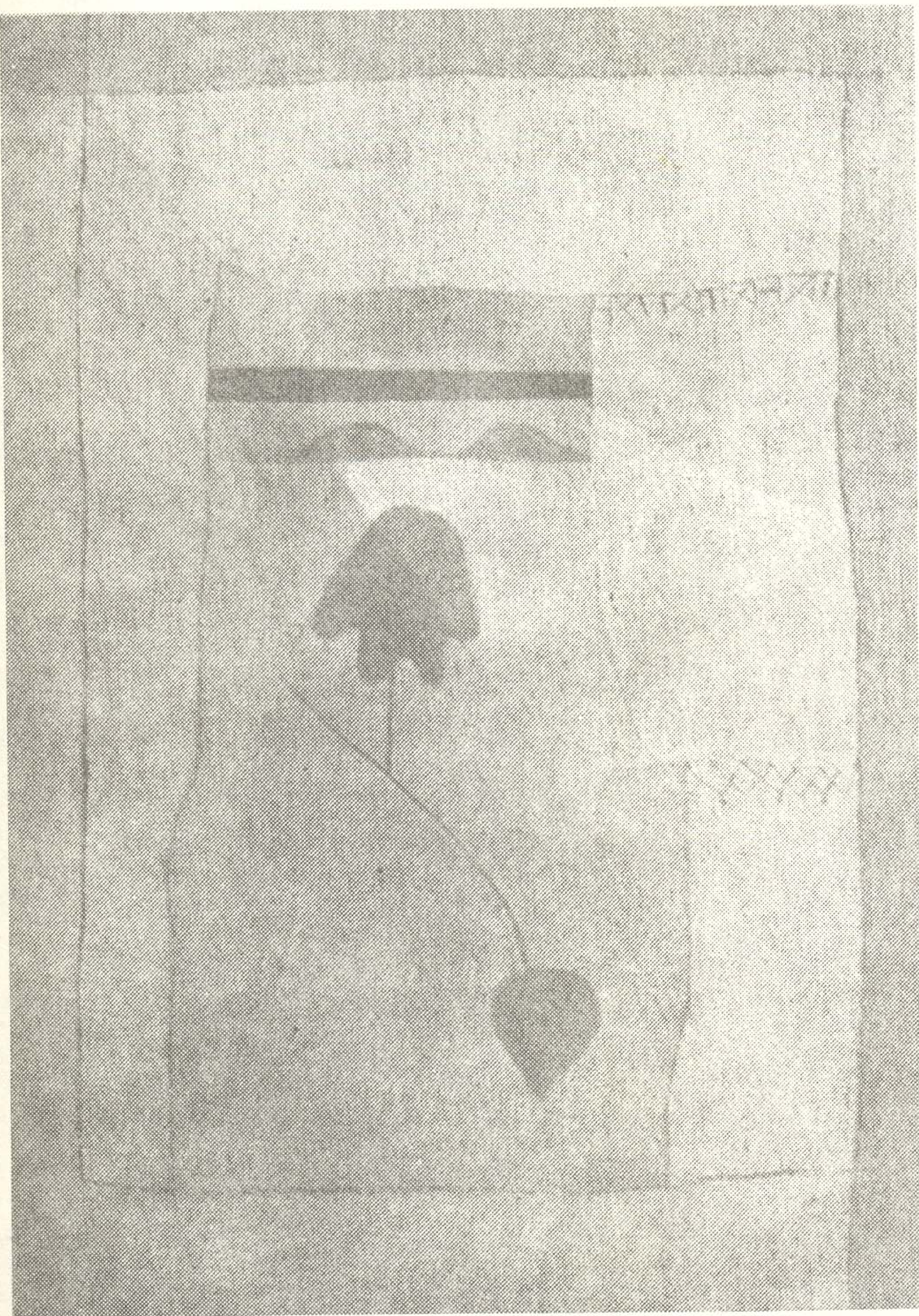
نجد في اليوميات « العربية » ، كلاما جديدا ، يفسر بوضوح التغيير الذي سيطرأ على عمل بول كلي ، الذي شعر بتأثير اسطوري حين اقترب من الارض العربية . ولعله كان قد هيأ نفسه لذلك من قبل ولاحظ التغير الذي يطرأ على الاجواء المحيطة به :

ـ (استيقظت على منظر سواحل سردينيا، ان الوان الماء والجو المحيط تبدو مؤكدة أكثر من ألوان يوم أمس .. اللون المشرق أكثر اشراقا والقاتم اشد قتامة . اليوميات ٩٢٦/هـ) .

ويستمر كلي في ملاحظة التبدل : **ـ (بعد الظهر ، بدأ الساحل الافريقي ، وبعد قليل ، المدينة العربية الاولى : سيدي بو سعيد ، كتلة جبلية تنتصب فوقها بتناسق حي ، اشكال بيضاء هي بيوت انها تجسيد للاسطورة ، ومع انها مازالت بعيدة ، فهي واضحة بما فيه الكفاية .... الشمس ذات قوة طاغية ، والوضوح الملون على اليابسة يبشرنا . ان ماكه يشعر بذلك ايضا ، ويعرف كلانا اننا سوف نعمل جيدا . اليوميات ٩٢٦/هـ) .(١) .**

ويضع كلي قدمه على الارض ، وهو مازال مسحورا بالطابع الاسطوري للمكان ، ويشعر بشيء يتحرك رويدا في ذاته ، ويجعله يشعر بالراحة السعيدة :

ـ (جولة ليلية في المدينة العربية ، حيث يجتمع الحلم والحقيقة في آن معا . وكعنصر ثالث : حكمي الشخصي والمستقل الذي سأستفيد منه كثيرا . اليوميات ٩٢٦/هـ .



بول كلي - أغنية عربية

---

(١) سافر كلي الى تونس مع صديقيه : لويس موايه Louis mollliet واوغست ماكه August macke.



جبل النيزن – عام ١٩١٥

– (رحلة بالسيارة في الضواحي، الالوان الواضحة الرقيقة . ليس هنالك وضوح مبهم كما في بلادنا ... حديقة ذات أزهار فريدة : أخضر – أصفر – لون الطين المشوي . ان التأثيرات تدخل الى اعماقي وستعيش طويلا . حتى ولو لم أنغمس سريعا في الرسم ... في المساء ، ذهبنا لسماع الموسيقى العربية ، انها موسيقى رتيبة الى حد ما ، ولكنها جديدة بالنسبة لنا ، هز البطن كان غاية في الكمال . وهذا شيء لانراه عندنا . وحتى في الموسيقى لاتنعدم مظاهر الجِدّة . الحان حزينة الى حد بعيد . اليوميات ٩٢٦/و) .

ويستمر كلي في ملاحظة كل ما حوله :

– (الجمعة الحزينة ٤/١٠ .. كنت متجولا ، أرى حولي ازهارا ربيعية ليس لها شبيه في بلادنا . اليوميات ٩٢٦/ز) .

ولا يمر وقت طويل حتى يشعر كلي بأنه قد قابل أفريقيا في عمله :

– ((سان جرمان بالقرب من تونس العاصمة . بعض اللوحات المائية على الشاطىء ومن الشرفة . اللوحة التي رسمتها على الشاطىء لاتزال أوربية بعض الشيء . وكان يمكن رسمها في مرسيليا . وفي اللوحة الثانية ، واجهت أفريقيا لاول مرة . ولعل الحرّ فعل الباقي . اليوميات ٩٢٦/ح) .

ولا شك في ان شمس الشرق هي شمس مختلفة عن الشمس التي يشعر بها الناس في شمال الكرة ، ولا استغرب أن يشتاق شرقي يعيش في أوربا الى الى الشمس قبل اي شيء آخر ، ان شمس الشرق لا تلمس السطح فقط ، كما تفعل شمس الشمال . ولكنها تتغلغل الى كل شيء ، تتغلغل الى الجسم والروح ، وانعكاس اللون تحتها واضح الدرجة انه لايمكن تفاديه .

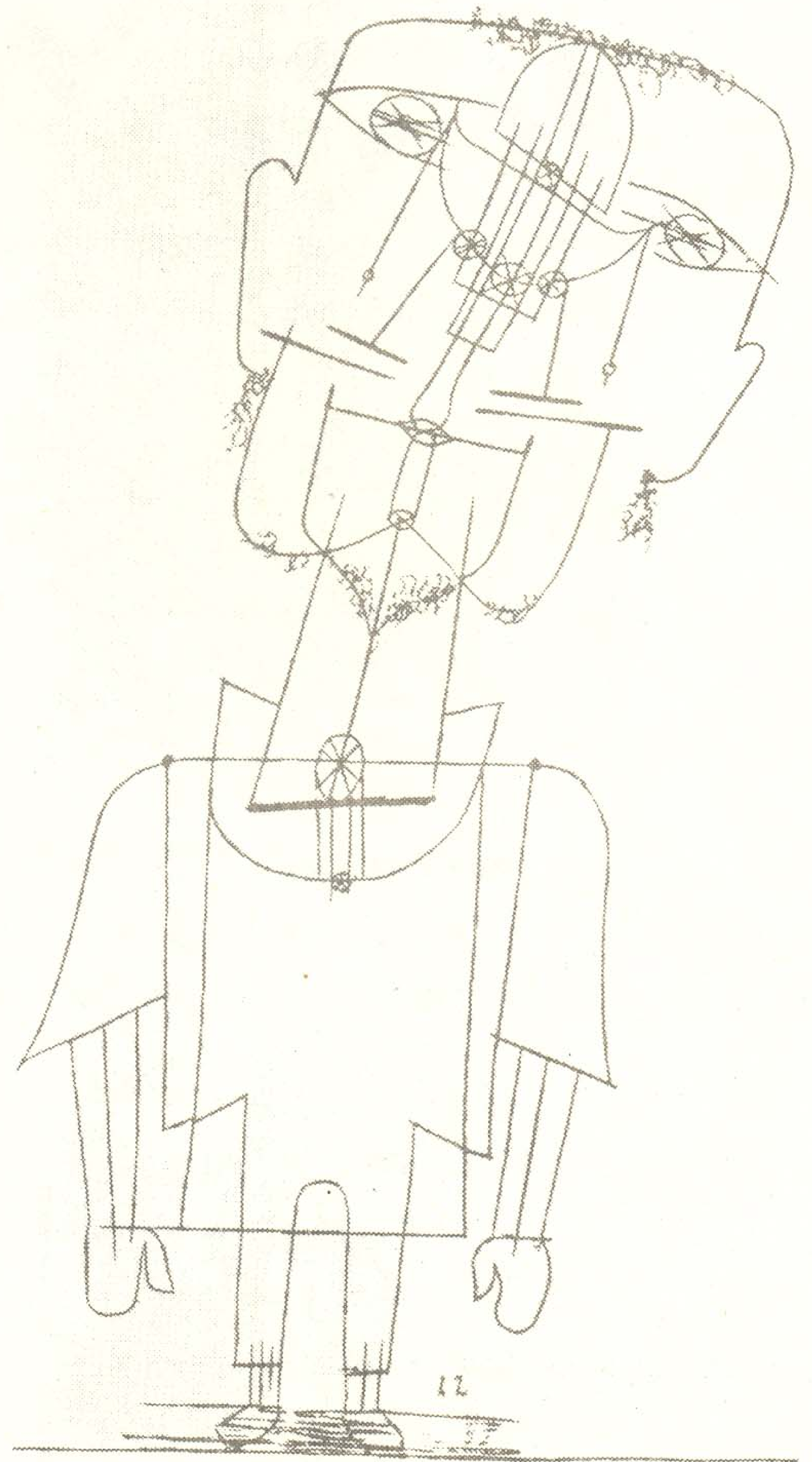
وليل الشرق ، من ناحية أخرى ، ليل صاف ومنعش ، تبدو فيه النجوم وكأنها أكثر لمعانا ، ويبدو الجو أصفى ، وبخاصة اذا اقترب الانسان من الصحراء التي يكتشف فيها الوانا ليلية لاتنسى ، سماء واسعة

برمتها ، مليئة بألوان مرتبة في تناغم سحري ، هـذا التناغم الذي يتبدل في كل لحظة ، دون أن يكرر نفسه، معطيا للخيال امكانيات للعمل لا حصر لها ، وهكذا ، فمن الطبيعي أن يشعر كلي بهـذا الانقلاب الاساسي ، وبهذا التطور الهام في ذاته ، هذان الاحساسان اللذان يجعلانه يشعر بأنه غير قادر على التصوير :

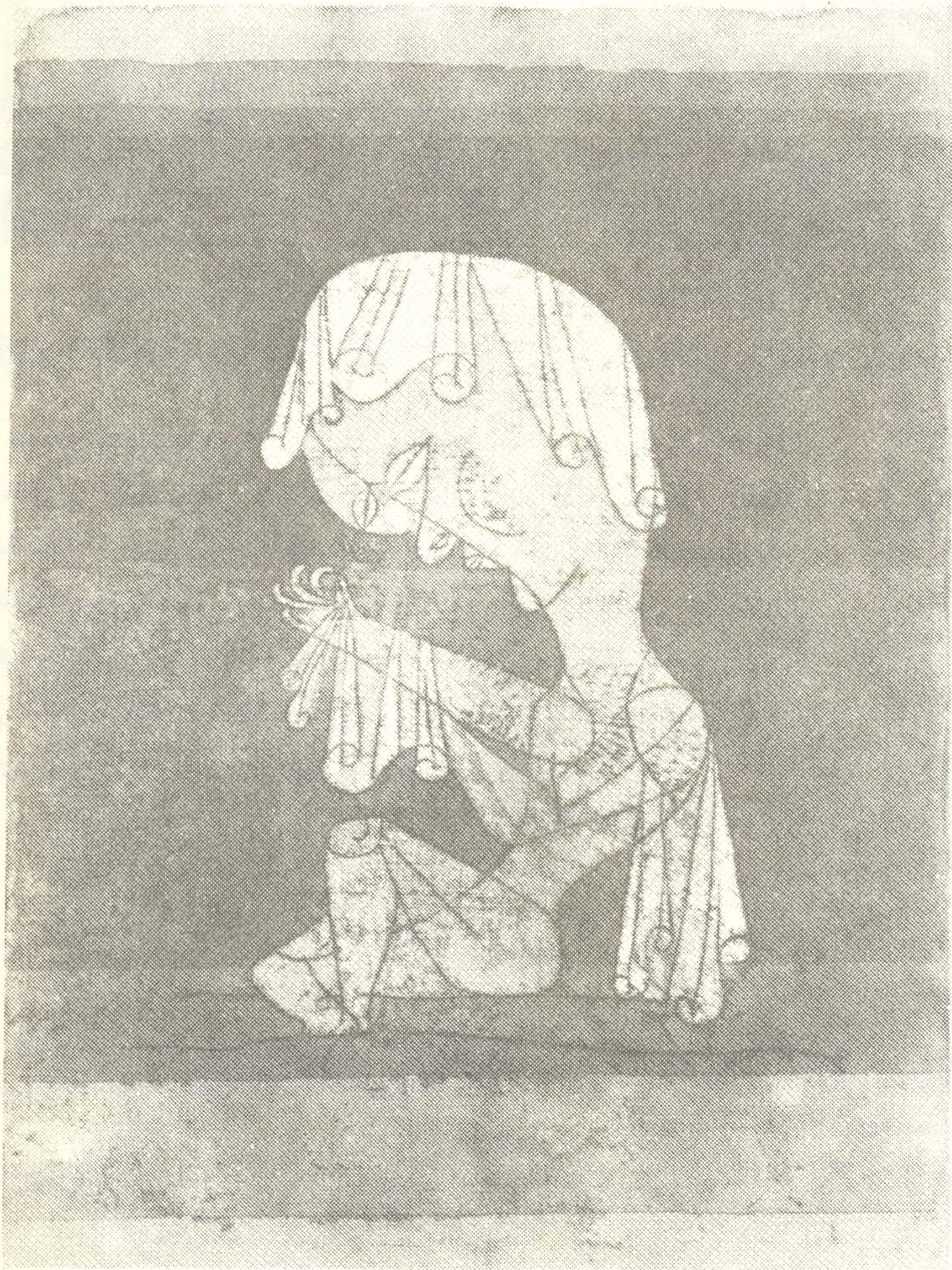
ـ (المساء جمال لا يوصف ، وللإمعان في السحر، كان القمر بدرا . حثني لويس على أن أسجل ذلك في لوحة ، وأجبته بأن ذلك لن يكون أكثر من محاولة . وبديهي أن أكون عاجزا امام هذه الطبيعة . ومع ذلك، فانني أصبحت اعرف الآن أكثر مما كنت أعرفه في السابق أعرف المسافة ما بين عجزي وما بين الطبيعة ، وهـذه مشكلة مطروحة للحل في الاعوام القادمة . لا أشعر بالضيق مطلقا . ان على الذي يطلب كثيرا ألا يكون متعجلا . لقد دخلت هذه الامسية في اعماقي واستقرت، وسيذكرني بهـا أكثـر من شروق قمر في الشمال ، سيذكرني بها ابدا . ستكون عروسي ، ذاتي الثانية . ولكنني أنـا ذاتي . أنا شروق القمـر في الجنوب . اليوميات ٩٢٦/ي) .

وتؤثر العادات الجديدة والاشخاص والاشياء التي يقابلها في نفسه وتزداد هذه التأثيرات ، ويكتب كلي عنها جملا متقطعة :

ـ (... وصلنا الى الحمامات ، لا زالت هنالك قطعة من الطريق يجب أن نقطعها سيرا على الاقدام . ياله من يوم ! الطيور تغرد في كل مكان . في إحدى الحدائق هنالك جمل يعمل الى جانب بئر . لوحة توراتية تماما . لابد أن ميكانيكية العمل بقيت على حالها ... تقع المدينة على البحر ، ولها اسطوريتها بالشوارع المتقاطعة كيفما اتفق . النساء في الخارج هنا أكثر عددا من النساء في تونس العاصمة . فتيات صغيرات دون أي حجاب ، تماما كما هو عندنا . هنا يمكن الدخول الى المقابر بحرية تامة . وهنالك مقبرة



مشهد عبقري ١٩٢٢



امرأة ملاك ١٩٢١

بول كلي ، صورة كتابة سرية (١٩٢٤)

ي موقع جميل جدا يطل على البحر ... انتهز الفرصة واحاول التصوير ، القصب والشجيرات تشكل بقعا متناغمة ، تحيط بك حدائق رائعة ، النباتات الصبارية لضخمة تشكل جدرانا . تمشي في طريق تحدده لصباريات على جانبيه ، تمتعت ورسمت كثيرا ، وفي المساء جلسنا في مقهى : رجل ضرير يغني، ويرافقه فتى في النقر على الطبل . لحن لاينسى :

اليوميات ٩٢٦/م)

ويشعر كلي بثقل الاشياء التي يحملها ، هذه الاشياء المحملة بالبشائر :

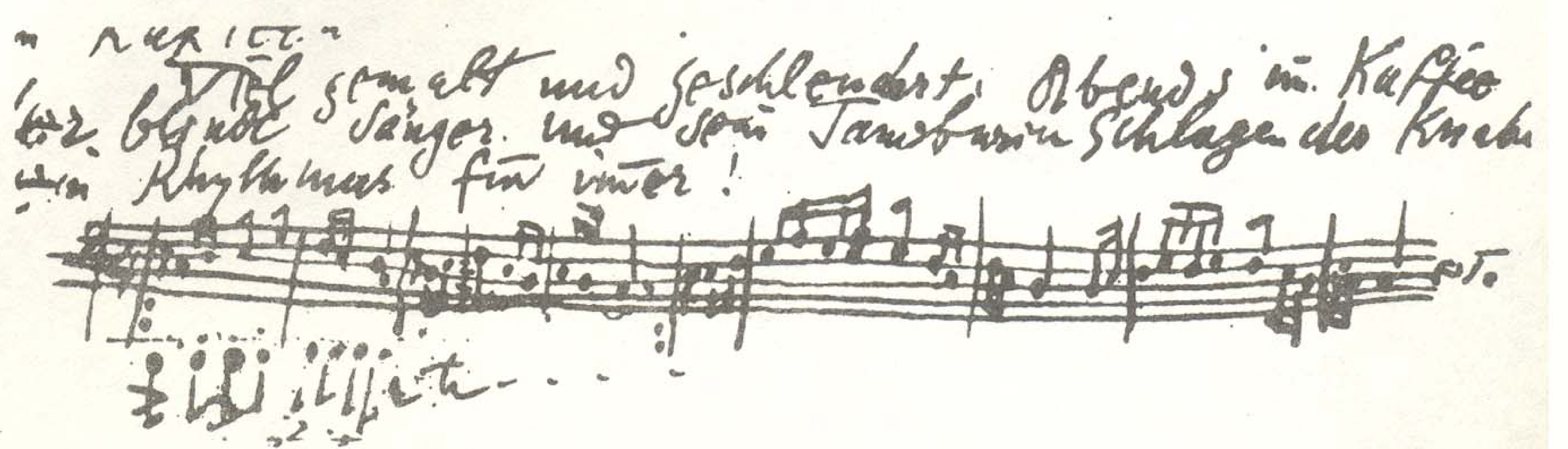
(وقد يكون ذلك لمدى الحياة . اليوميات ٩٢٦/م).

ويتابع رحلته ويصل الى القيروان ، حيث يجد هنالك مظاهر مختلفة وجديدة ، تعطيه احساسات أخرى :

– (للوهلة الاولى يعتريك انفعال قوي ... لاشيء بمفرده ، هنالك كل واحد . وياله من كل ! انه تلخيص لالف ليلة وليلة مع تسعة وتسعين بالمائة من الحقيقة.

اي روائح نفاذة ومسكرة . تمنح الانسان الوضوح ! اليوميات ٩٢٦/ن) .

وفي القيروان ، ينقلب كلي الى الداخل ، بكل مارآه وما احس به خلال رحلته القصيرة . وتقوده المدنية بيد غير مرئية ، وبحنان هادىء . ويترك كلي نفسه تنقاد ويكتشف فجأة نتيجة الرحلة العربية ، ويشعر بسعادة هادئة لم يشعر بها من قبل :



– (شعور بالارتياح يتغلغل عميقا في داخلي ، أشعر بالثقة ، ولا أعاني تعبا . ان اللون يتملكني . انني لا احتاج الى محاولة الامساك به . انه يتملكني والى الابد . أحس بذلك . هذا هو احساس هذه الساعة السعيدة ، أنا واللون واحد . انني مصور . اليوميات ٩٢٦/س) .

ويشعر كلي بأنه يريد أن ينفصل عن كل ما حوله، وبأن يبقي الانطباعات التي أحس بها في داخله ، ويحللها ويرجع الى نفسه . لايريد أن تواجهه مشوشات تنغص عليه التفكير بذاته ، يريد أن يكون وحيدا :

– (... يغادر قطاري في الحادية عشرة ، وسيلحق بي رفيقاي فيما بعد ، بعد الظهر او غدا . اليوم يجب أن أكون وحدي ، ويجب أن أتمكن من التركيز . ان تجربتي كانت مفعمة جدا . اليوميات ٩٢٦/ع) .

وفي يوم الاحد ١٩ نيسان (ابريل) ١٩١٤ ، يغادر كلي تونس مع :

– (كثير من اللوحات المائية ، ومجموعة من اشياء اخرى ، ولكن الاهم موجود في داخلي ، عميقا في داخلي ، وهو كثير جدا الى حد أنه سيبقى حاضرا ابدا . اليوميات ٩٢٦/ص) .

ويجد كلي نفسه عائدا الى بلاده ، ومعه زاد مكثف من الصور والرؤى ، ويرى أن عليه أن يتمعن فيها ويتفحصها لكي يصل الى اللؤلؤة :

(يجب أن أنغمس في العمل . انتهت رحلة الصيد العظيم ، وعلي الآن أن أشق بطون الطرائد . اليوميات ٩٢٦/ص) .

ويحاول كلي أن يبقي تأثره بتونس خالصا . وألا تشوب ذلك التأثر أي شائبة من الماضي(٢) ، فهو يرفض أن يستجيب الى سحر نابولي . ويحاول الاحتفاظ بأشيائه كما هي حتى يصل الى بيته :

– (تظهر نابولي التي سحرتني منذ اثنتي عشرة عشرة سنة . انها تظهر في جو ضبابي رقيق ... ياللها من مدينة ! وبعد قليل جدا ستقترب مني، ولا أستطيع الاعجاب بها طويلا . لان علي ألا أنسى أن نصف رحلتي ليست في ايطاليا . كنت في الشرق ، واريد أن ابقى هناك . ولا يجب أن تختلط هذه الموسيقى بغيرها . اليوميات ٩٢٦/ر) .

وفي القطار الذي يحمله الى ميونيخ يبدأ كلي بتحليل تجربته ووضع نفسه على المحك :

(ان الرسم كما أمارسه ، هو حركة يدوية معبرة، يدونها القلم . وبذلك ، فهو مختلف بصورة كبيرة وأساسية عن استعمال التدرج والالوان، يمكن ممارسة الرسم في العتمة ، في الظلام الداجي . اما التدرج (حركة الظل والنور) فهو يتطلب النور . والالوان تتطلب نورا كثيرا . اليوميات ٩٢٨) .

يتابع كلي ، بعد وصوله الى بلده ، طريقه في تحليل العمل الفني ، محاولا أن يجد نفسه ضمن تكلم التيارات المتناقضة في الفن :

(ان الابداع يعيش كخلق تحت السطح المرئي للعمل ، فعندما يدار السطح الى الماضي، يراه المثقفون، وعندما يدار الى المستقبل، لايراه الا المبدع . اليوميات ٩٣٢) .

---

(٢) رحلة كلي الى ايطاليا كانت فاتحة رحلاته خارج بلاده ، وتأثر بهذه الرحلة كثيرا .

بول كليه في سطور

١٨٧٩ – ولد في مونش بوخ زي، بالقرب من برن ١٨ كانون الثاني أب الماني وأم سويسرية، وكان كلاهما موسيقيا.

١٨٨٦ – ١٨٩٨ – الدراسة الاولى في برن.

١٨٩٣ – بناء فندق (تاسل) في بروكسل من تصميم فيكتور هورتا.

١٨٩٥ – صدور مجلة (پان) في برلين، برئاسة تحرير برياوم وماير كرافه.

١٨٩٦ – صدور مجلة (يوغند) في ميونيخ.

– وصول (كاندنيسكي) و (جولنسكي) الى ميونيخ.

١٨٩٧ – تأسيس جماعة المرفوضين في فينا برئاسة (غوستاف كليمت).

١٨٩٧ – ١٨٩٨ – يصمم ارغست اندل استوديو ألفيرا في ميونيخ ويشرف على بنائه.

١٨٩٨ – ينتهي (بول كليه) من دراسة في (برن) ويغادرها الى ميونيخ في تشرين الاول حيث ينتسب الى مدرسة كنير للفنون.

١٨٩٨ – أول معرض للرافضين في فينا.

١٨٩٩ – يتم تأسيس جماعة الرافضين في برلين برئاسة ماكس ليبرمان.

١٩٠٠ – يدرك (بول كليه) في اكاديمية (ميونيخ) مع الاستاذ (فرانز شتوك).

١٩٠٠ – يدرس كاندنيسكي ومارك في اكاديمية ميونيخ

– تأسيس جماعة (فالانكس) في ميونيخ.

– يبني (انطونيو غاوري) متاهة حديقة غرول في برشلونه.

١٩٠١ – يذهب (بول كليه) الى ايطاليا في صحبة النحات السويسري (هرمان هالله).

١٩٠١ – يدرس كريشنر وهايل العمارة في درسدن.

١٩٠١ – بداية المرحلة الزرقاء عند بيكاسو.

١٩٠٢ – انتخاب كاندنسكي رئيسا لجماعة فالانكس في ميونيخ.

– يعرض مونخ وهودلر وكاندينسكي مع المرفوضين في برلين.

١٩٠٣ – ١٩٠٤ – يقدم مجموعة الحفر المبالغ فيها، متأثرا بالفنان الشاعر (وليم بليك) و (بيردسلي) و (غويا).

١٩٠٣ – تأسس صالون باريس للفنون.

– رحلة كاندينسكي الى تونس والقيروان.

– مارك يقوم بزيارة باريس لاول مرة.

– أعمال للفنان (سيزان) و (غوغان) و (فان غوغ) و (بونار) و (مونخ) في معرض المرفوضين في برلين.

– يصدر (كاسيرر) مجلة الفن والحياة في برلين.

– تقديم القطعة الموسيقية (الليلة المجيدة) للموسيقار (شونبرغ) لاول مرة في فينيا.

١٩٠٤ – تنظيم معرض الانطباعية الحديثة من قبل جماعة (فالانكس) في ميونيخ.

– يدرس (اوغست ماكه) في ميونيخ.

١٩٠٤ – يعرض ميزان في صالون الخريف في (باريس) وصالة كاسيرر في ميونيخ.

١٩٠٤ – معرض (هودلر) في قاعة المرفوضين في فيينا.

١٩٠٤ – انطون ويبر يقابل شونبرغ ويصبح تلميذه.

١٩٠٥ – يعمل (بول كليه) في التصوير على الزجاج، ويزور باريس.

١٩٠٥ – يعمل (ماتيس) في لوحته الشهيرة (ترف وهدوء ولذة).

١٩٠٥ – يثير الوحشيون ضجة في صالون خريف باريس

١٩٠٥ – تأسيس جماعة (الجسر) في درسدن (هيكل) و (كريشنر) و (شميث) و (روتلوف) و (بلايل).

١٩٠٥ – بناء قصر ستوكلت في بروكسل من تصميم هوفمان.

١٩٠٦ – يتزوج (كلي) من عازفة البيانو (ليلي شتويف) ويستقر في ميونيخ، ويعرض اول اعماله في الحفر بصالة المرفوضين في ميونيخ.

١٩٠٦ – كاندينسكي يعمل في سيفر (قرب باريس).

١٩٠٦ – مونخ يعمل في (افريز الحياة) الثالث لبهو مسرح برلين.

١٩٠٦ – يموت (سيزان).

١٩٠٧ – ينتهي بيكاسو من رسم لوحته (آنسات افينيون) في باريس.

١٩٠٧ – معرض جماعة (الجسر) في (غاليري ريشتر) في درسدن.

١٩٠٨ – متأثرا بسيزان وفان غوغ وانسور يشترك (كلي) في معارض المرفوضين في برلين وميونيخ.

١٩٠٨ – معرض (فان غوغ) في ميونيخ.

١٩٠٨ – وليم ورينغر يصدر كتابه (التجريد والاحساس).

١٩٠٨ – يؤلف (ويبر) مقطوعته (پاساكاليا).

١٩٠٩ – اعجب (بول كلي) بمعرض (هانس مون ماريه) في ميونيخ.

١٩٠٩ – عرضت اعمال سيزان وماتيس في غاليري انهاوزر في ميونيخ.

١٩٠٩ – تأسيس اتحاد فناني ميونيخ برئاسة كاندينسكي

١٩١٠ – يزور الصحفي (الفرد كوبين) الفنان (كلي) في مرسمه ويشجعه ، وفي تشرين الاول يعرض (كلي) ٥٥ رسما ولوحات مائية وقطع حفر في دار الفن في زيوريخ وبعد ذلك في برن وبال .

١٩١٠ – يوقع كل من (بالا) و (بوتشيوني) و (كارا) و (روسولو) و (سيفيريني) البيان المستقبلي في ميلانو) .

– يتعرف ماكه على مارك في ميونيخ ويعرض الاخير

– لوحات (كاندينسكي) التجريدية الأولى .

– صدور مجلة (العاصفة) في برلين .

– يعرض (دولونيه) لوحة برج ايفل .

١٩١١ – اول معرض شخصي لبول كلي في غاليري تاونهاوزر في ميونيخ ، يلتقي مع (ماك) و (مارك) و (بولنسكي) و (غابرئيل مونتر) و (ماريان فون فيركين) و (كاندينسكي) . ويرى اعمال (ديلونيه) في اول معرض لجماعة الفارس الازرق . ويزين كتاب فولتير كانديد ب (٢٥) رسما (طبع الكتاب عام ١٩٢٠) .

١٩١١ – تأسست جماعة الفارس الازرق في ميونيخ .

– ينشر كاندينسكي كتابه (حول الروحية في الفن) ، الذي كتبه قبل سنة .

١٩١٢ – يشترك كلي في المعرض الثاني لجماعة الفارس الازرق واهبا نفسه للاعمال الغرافيكية ، وذلك في غاليري غولتس في ميونيخ ، ومن الاسماء الاخرى التي شاركت في ذلك المعرض (براك) و (بيكاسو) و (دوران) و (فلامنك) و (لاريونوف) و (ماليفتش) و (غونتكاروفا) يقابل (بيكاسو) خلال زيارة لباريس كما يقابل ويليم اوهده ودولونيه ولو فوكونيير و ابولونير .

١٩١٢ – ينشر كاندينسكي ومارك البوما للوحات تحت عنوان الفارس الازرق .

– يعرض كلي مقال (ديلونيه) عن الضوء وينشر في مجلة العاصفة في كانون الثاني ١٩١٣ ، ويقضي فترة الشتاء في برن .

١٩١٣ – يرسم ديلونيه لوحته (الاقراص المتزامنة) .

١٩١٣ – يفتح معرض الاسلحة في نيويورك .

١٩١٤ – يصبح عضوا مؤسسا في جماعة الانفصالية في ميونيخ ويسافر الى تونس والقيروان في نيسان مع اوغست ماكه ولويس موابيه ، ويتأثر بالتكعيبية .

١٩١٤ – يتحطم عالم ميونيخ الفني باندلاع الحرب . يعود كاندينسكي الى روسيا ، ويقتل ماكه في المعارك ، ويرسم فرانز مارك دفترا كاملا من جبهة القتال .

١٩١٥ – يرسم (موندريان) في هولندا اول لوحة مؤلفة من اشكال عمودية وافقية فقط .

١٩١٦ – ١٩١٨ – يخدم (كلي) في الجيش الالماني خلف الخطوط الامامية .

١٩١٧ – يعرض بول كلي في غاليري الدادا في زيوريخ

١٩١٧ – يصدر ثيوفان دويسبرغ صحيفة (دوستيل) في ليدن .

– يبدأ آلان بيرغ في العمل في موسيقى (وزك) وهي اوبرا من ثلاثة فصول و (٢٥ مشهدا) . وينتهي العمل بها عام ١٩٢١ .

١٩١٨ – تنشر اول دراسة عن (كلي) وحده مزينة بالصور في مجلة العاصفة ببرلين .

١٩١٩ – استقرار موندريان في باريس .

– يؤسس المعمار والتر (غروبيوس) مدرسة الباوهاوس في فايمار . وينضم اليه فانينغر وماركس .

– يعين كاندينسكي في جامعة الفنون في موسكو .

١٩٢٠ – معرض شامل واعمال (كلي) في غاليري غولتس في ميونيخ (٣٥٦) عملا يضم رايه الابداعي لمجموعة (اعترافات الهية) .

– يعرض عليه (غروبيوس) منصب استاذ في باوهاوس فايمار ، ويقبل كلي ويستقر في فايمار في كانون الثاني ١٩٢١ .

١٩٢٠ – ينشر روزنبرغ في باريس كتابا عن موندريان (التشكيلية الجديده) .

١٩٢١ – ١٩٢٤ يدرس (كلي) في الباوهاوس .

١٩٢١ – يؤسس (فان دويزبرغ) جماعة (دوستيل) في فايمار بالتعاون مع الباوهاوس .

– في موسكو يؤسس (كاندينسكي) اكاديمية الفنون والعلوم .

– يصور فايكنغ اغه لنغ وهانس ريشتر الفيلم التجريدي الاول .

١٩٢٢ – ينضم كاندينسكي وموهولي ناجي الى الهيئة التدريسية ، الباوهاوس .

– يزين ويلي باومايستر قائمة المعارض في شتوتغارت بجدارية تصوير بارز .

– ينشر شونبرغ كتابه « تعلم الموسيقى » .

١٩٢٣ – معرض (بول كلي) في قصر امير التاج في (برلين) وينشر كلي مقالته (طرق تدريس الطبيعة) .

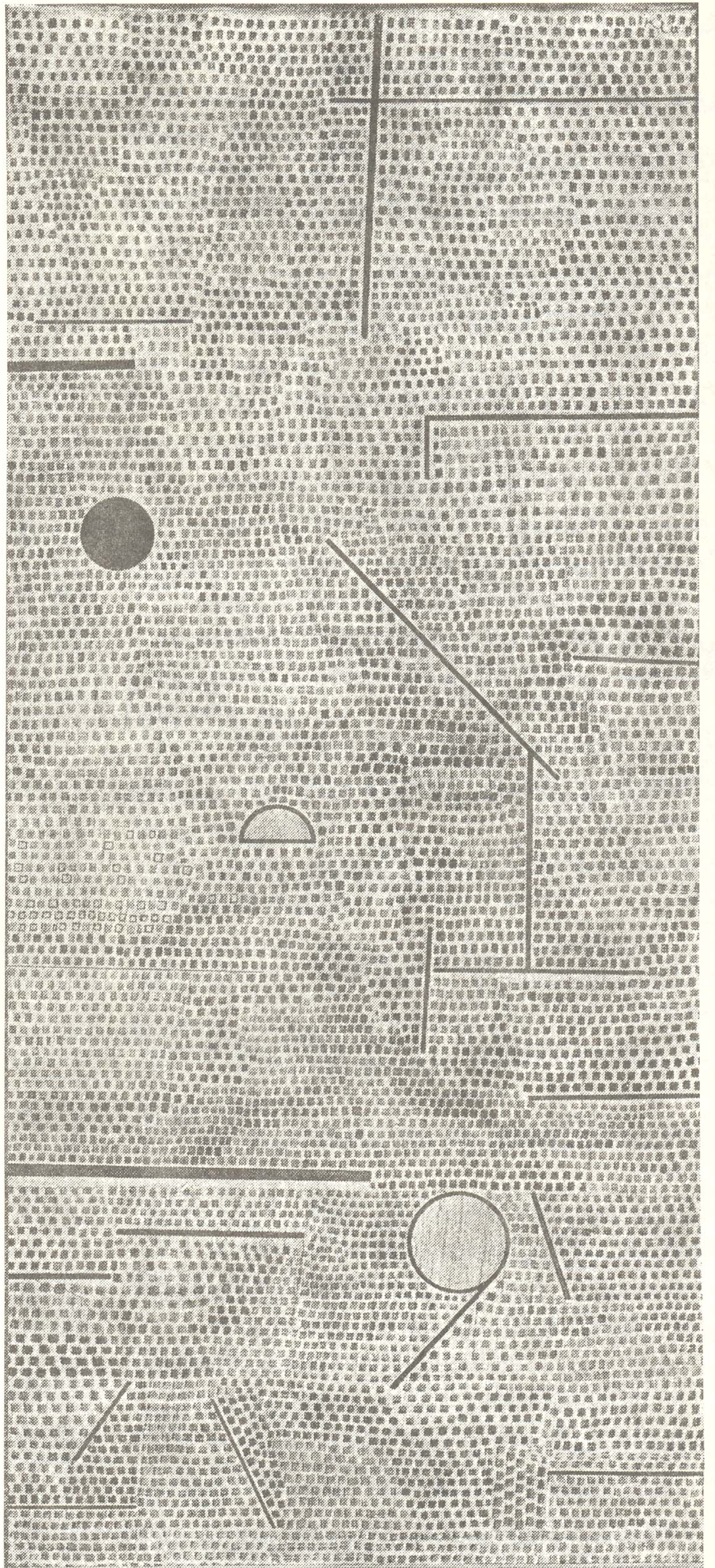
١٩٢٣ – ينشر لوكو ربوزيه « نحو عمارة ما » .

– يصدر هانس ريشتر ، وميس فان دورو وفيرز غريفه مجلة « ج » .

١٩٢٤ – معرض كلي في نيويورك في الجمعية المغمورة ويلقي كلي محاضرة في (يينا) في كانون الثاني .

– تأسيس جماعة (الاربعة الزرق) من كاندينسكي وفايننغر و يولنسكي وكلي .
– يغادر (كلي) الباوهاوس .
١٩٢٤ – ينشر كتابه « دفتر الخواطر التعليمية » .
– يقيم معرضه الكبير في غاليري غولتس في ميونيخ .
١٩٢٤ – تنتقل الباوهاوس من فايمار الى ديساو .
– ينشر موندريان التشكيل الحدث
١٩٢٦ – معرض شخصي في باريس ، يصبح استاذا في باوهاوس ديساو .
– رحلة الى ايطاليا .
١٩٢٨ – ينشر اندريه بروتون (السيريالية والتصوير)
١٩٢٨ – ينشر كليه كتابه (تجارب حدية في حقل الفن) .
١٩٢٨ – يزور (مصر) لاسباب دراسية في الشتاء ويقضي الصيف في جنوب فرانسا .
١٩٢٩ – المعرض التجريدي في زيوريخ .
– بريتون ينشر البيان السيريالي الثاني .
– يخرج (بونويل) و (دالي) فيلم (كلب اندلسي) .

١٩٣٠ – معرض كلي في متحف الفن الحديث في نيويورك .
١٩٣٠ – يصدر (فان دويسبرغ) مجلة الفن المتين وفي تموز تصدر مجلة (السيريالية في خدمة الثورة) .
١٩٣١ – يترك الباوهاوس ويدرس في دوسلدورف.
– يرسم لوحات مستوحاة من (التفكيكية) .
– رحلة الى صقلية .
– ينتقل (الباوهاوس) الى برلين
– تأسيس جماعة (التجريد – الابداع) في باريس .
١٩٣٢ – يترك كلي المانيا ويرجع الى برن .
١٩٣٣ – يغلق النازيون مدرسة الباوهاوس .
١٩٣٤ – معرض شامل لاعمال كلي في برن وبال ولوكارنو ، اول اعراض مرض كلي .
١٩٣٥ – مصادرة (١٠٢) عمل من قبل النازيين وعرض (١٧) منها في معرض (الفن المتردي) في ميونيخ .
– زيارة من (براك) و (بيكاسو) الى كلي في سويسرا .
١٩٣٧ – يرسم بيكاسو الجورنيكا .
١٩٣٨ – معارض كلي في نيويورك رباريس .
١٩٤٠ – يموت (كليه) في مورالتو – لوكارنو في التاسع والعشرين من حزيران .



بول كلي : النور وأشياء لاحصر لها

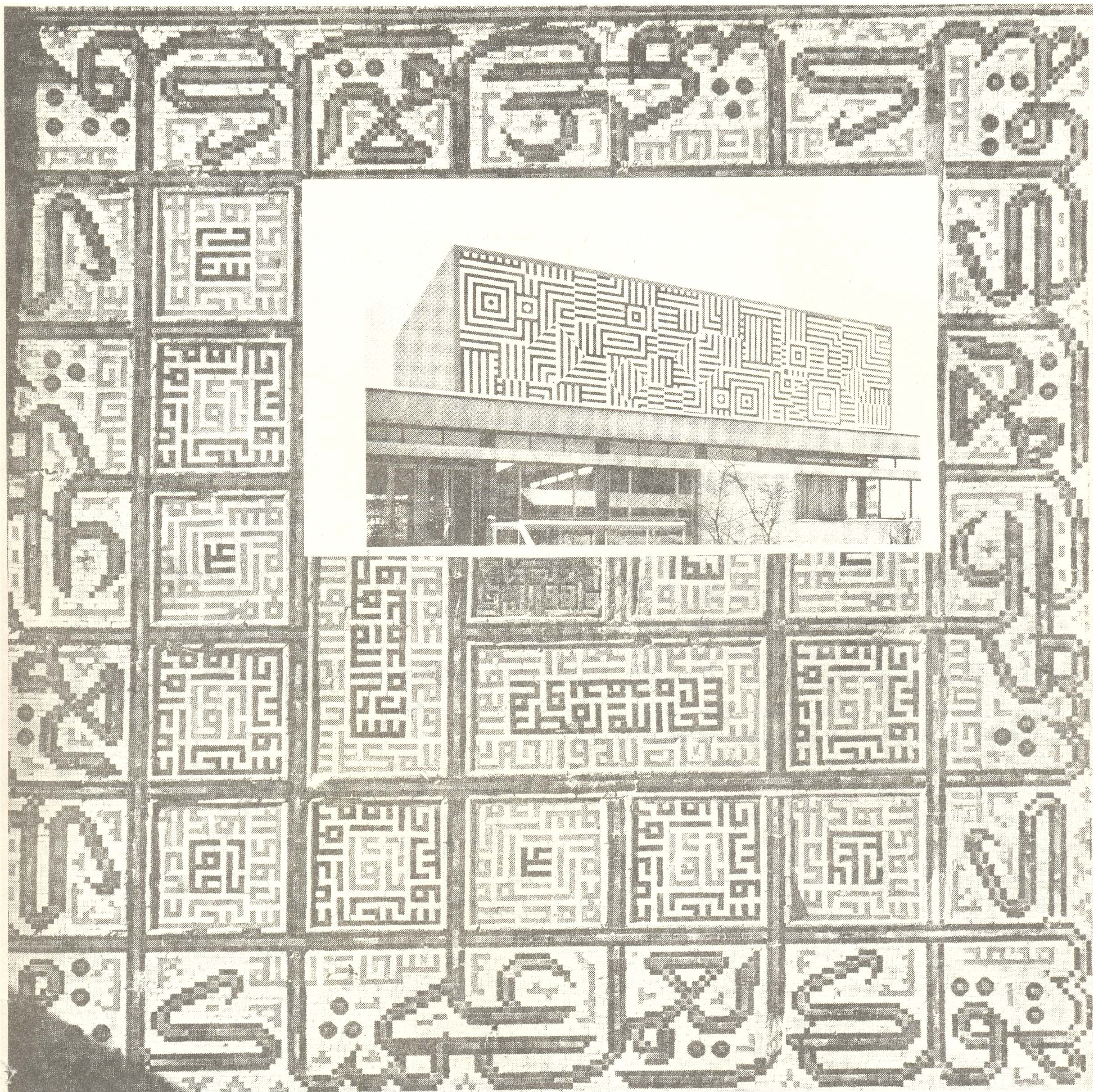
٦

الفن البصري و الفن العربي

يعتمد الفن البصري على جانبين هامين واساسيين وهما (الحركة) و (خداع البصر) فقد جاءت كلمة (اوب) من Optical الانكليزية التي تعني (الخداع) وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة ينظمها الفنان لتجعل المشاهد يخطىء ، فيظن أن اللوحة نافرة او غائرة ، متداخلة الالوان ، وقد يشعر بان عينيه لا تحتملان المنظر .

ونظمت مفاهيم الفن البصري على علاقات في اللوحة تعطي المشاهد انطباعا لاحقا للرؤية ، يعطي اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيبها ، وانطلقت هذه المبادىء من الحيل البصرية ،التي حرضت على وجود الفن البصري ومهدت الطريق امام افكاره التي انطلقت من امكانية خداع الناظر ، اذا نظمنا الخلفية على شكل علاقات متوازنة مع المقدمة ، فتتداخل التأثيرات ويصعب تركيز النظر على احداهما لتبرز ، وهكذا تبدو اللوحة بشكل يختلف عن شكلها الاول ، اذا تحركنا أمامها ، أو اذا نظرنا اليها، من نقطة جديدة.

وهذا المفهوم البصري للفن ، ليس حديثا كما يتبين لنا من دراسة اعمال بعض عمالقته ، ولكن العلوم الحديثة والدراسات الهندسية اعطته مفهوما حديثا . ففي الزخارف العربية التي نراها في كثير من العمائر وعلى الجدران والكتب نحس بوجود هذه الصيغة التي ابتكرها المزخرفون والمزينون ، وقدموها لنا عبر نظام هندسي وموسيقي خاص ، لكن الشكل المعاصر اعطاها ابعادها الجديدة ، ولهذا يتمتع الفن البصري باهمية كبرى في مجال التطبيقات العملية ، والديكور واخذ شكلا خاصا عند (فازاريللي) الذي يعتبره الفن المعاصر احد أهم الشخصيات العصرية في مجال ايجاد فن جديد مبرمج على أسس تقنوية متطورة ،تستخدم العقل الالكتروني والالة الطابعة الحديثة لانتاج فن له صفة الانتاج الواسع الذي يصل الى الجمهور ، وله مهمة رفض الصيغة التقليدية للفن الذي يجعل من (الفنان) أسطورة مبدعة لا يجارى لانه يملك موهبة نادرة ، مما أكدت الرومانتيكية في تعريفها للشخص المبدع .



من خلال المقارنة بين الواجهة التي قام بها (فازاريلي) بتصميمها وبين الزخارف العربية بالخط الكوفي الهندسي، يمكن أن نلاحظ مدى التقارب في النتائج، مما يدل على اهمية النتائج التي توصل اليها الفنانون العرب، حين اعتمدوا على العلاقات الهندسية، وحين انطلقوا فيها لتقديم الفن العربي بشكله الهندسي المحير بعلاقاته الرياضية الذي يوصل الى الخداع البصري.

وبالتالي يمكن ان يتصور القرن العشرين ان بامكان الالة ان تقدم ما هو اكثر اعجازا من الابداع الفردي ، اذا أمكن تنظيم الانتاج الفني واخضاعه للانتاج المبرمج .

ان الفن البصري يعتمد على وجود (ناظر) يرى اللوحة وتبدو أو تخدعه ، لان رؤية الحركة أو الخداع لايمكن ان يتما بدون وجود هذا الناظر ، ولهذا لابد من دراسة امكانات العين وتنظيم اللوحة لتعكس شيئا وفق امكانات هذه الرؤية ، وهكذا نصل الى فهم منطلقها أساسي للفن البصري كما يقول (فازاريللي) :

« ان فكرة الحركة قد امتلكتني منذ أن كنت صغيرا ، ان اللوحة لاتكتمل الا اذا نظرنا اليها ، وبالتالي تعيش اللوحة من العلاقة بين العمل والنظر ولا تعيش على الجدار » .

واذا تمكنا من فهم حدود رؤية العين ، يمكن ان ننظم اللوحة ، لتتلاءم مع مدى الرؤية وتعطي الانطباع الذي نريد ، وهكذا سمي الفن ... بصريا لانه يعتمد على قدرة البصر وعلى حدود الرؤية .

وهكذا يمكن أن نقدم فنا منظما ، وفق برنامج عمل ، لانتاج فني ، وفق منهجية محددة اطلق عليها (فازاريللي) اسم (علم الفن) .

وينطلق فن (فازاريللي) من علاقة بين دائرة ومربع يتم تنظيم علاقتهما على اسس مبرمجة ، ويمكن الوصول عن طريق هذا البرنامج الى نتائج لا متناهية العدد من حيث العلاقة بينهما اذا نظمنا هذا البرنامج ويمكن ان نربط تلك العلاقة بتداخل أو تجاور ، بحركة أو بلون ، بمنظور معين ، حتى نغطي كافة الاحتمالات .

واذا استعان الفنان بالحاسب الالكتروني يمكن أن يضيف الى الاحتمالات ، مالا يمكن أن يقع ضمن احتمال .

ولهذا كان كثيرون يربطون بين الفن البصري ، وبين العالم المعاصر المتطور بمواده وأجهزته ، وبين المفهوم التقني العالي ، وبين لغة متطورة ، تخدم مجال التطبيق العملي للفن على الحياة المعاصرة في الدول المتطورة تقنيا ، والتي تستطيع الاستفادة من امكانات التقنية المعاصرة ، ومن كل ما ابتكرته في مجال الطباعة .

لكن فكرة الفن البصري قد ارتبطت في تطورها في عدة مفاهيم اساسية لابد من شرحها ، اذا أردنا أن نصل لتحليل مايقدمه فازاريللي لنا :

اولا : الحركة في مفهومها التشكيلي :

ان الفن البصري قد اعتمد على الحركة ، والحركة عن طريق صيغة مبرمجة ، تنطلق من قدرة العين ، ومن المعروف أن السعي للوصول الى الحركة بمعناها العصري كان حلم الفنانين عبر العصور ، وعلى الاخص في القرن العشرين .

فقد كان الفن التشكيلي الكلاسيكي فن السكون والهدوء والابتعاد عن الحركة حتى بدأنا محاولات الفنانين لتقديم الحركة على نحوها يعارض هذا السكون وقد تجلت المحاولات في تجارب كثيرين ، نذكر منهم (دولاكروا) و (روبنز) و (ماتيس) ، واستعان كثيرون ممن سعوا الى التعبير عن الحركة الى الفنون الاخرى التي عكست الحركة ، واستفادوا من تجاربها ، وهكذا بدأ نشاهد من يستفيد من حركة الخط ، حيث تتحرك العين مع الخط الرقيق وتنتقل عليه ، ويشعرنا الفنان الماهر مثل (ماتيس) بقدرته على تقديم الحركة رغم أن الخط لايتحرك .

وعبر الفن عن الحركة عن طريق اللون ، ولم يعرف الفن الاوربي هذه الحركة الا حين اكتشفوا امكانية اللون لتقديم الحركة كالخط عن طريق تنظيم تدرجي للالوان وفق تسلسلها في تحليل الضوء ووفق تدرج من لون لاخر ، وهكذا يمكن اكتشاف الحركة عن طريق منهج معين للون نطبقه في اللوحة لتعطي انطباعا حركيا ، ويمكن الوصول الى ايقاع لوني خاص يعكس الحركة ويقدم لنا الاحساس بأن ثمة شيئا ينقل عيننا في اللوحة من شكل لاخر وفق تسلسل منطقي .

ولا تقتصر الحركة على هذين المفهومين وحدهما ، بل عرفنا الحركة عن طريق الشكل المستخدم بتكرار في لوحة واحدة ، فالمشاهد يتابع الاشكال ويربط بينها ، ويحس بأن الفروق الضئيلة في الاشكال المتتابعة لا تخفي الايقاع المليء ، وهكذا يمكن أن نحدد بأن أي تكرار لشكل لاكثر من ثلاثة مرات يمكن أن تلاحظ حركته من الناظر ، والتنوع ضروري ضمن التماثل حتى نصل الى التعبير الفني ، الذي يتجاوز التكرار السقيم .

ووصلنا الى بعض التجارب الفنية المعاصرة التي حاولت دمج ذلك ضمن اللوحة لتعكس أكثر من مفهوم واحد للحركة ، وبالتالي يمكن للفن التشكيلي أن يجاري الحركة التي أصبحت شعار عصرنا الراهن .

ثانيا تطور الفن المعاصر :

واذا درسنا هذه التطورات التي تمت في المرحلة الراهنة ، أي بعد الحرب العالمية الثانية ، نجد أن الفنانين قد بدأوا يفكرون بانتاج آلات تستعمل الكهرباء ، وتعطي الاضواء ، وشاشات تلفزيون ، بحيث أمكن أن يفكر الفنان في فن يواكب التطورات العصرية في الانتاج الاستهلاكي في المجتمع الرأسمالي المتطور ، وهذا الاتجاه قد شجعته فئات كثيرة مستثمرة لها مصالحها في تطور هذا الاشكال ، بحيث يمكن الاستفادة منها ، وقد مهدت هذه التطورات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي ، وامكانات التطبيق في الانتاج الواسع المعاصر ، وله امكانات الاستعانة بأحدث الوسائل المتاحة .

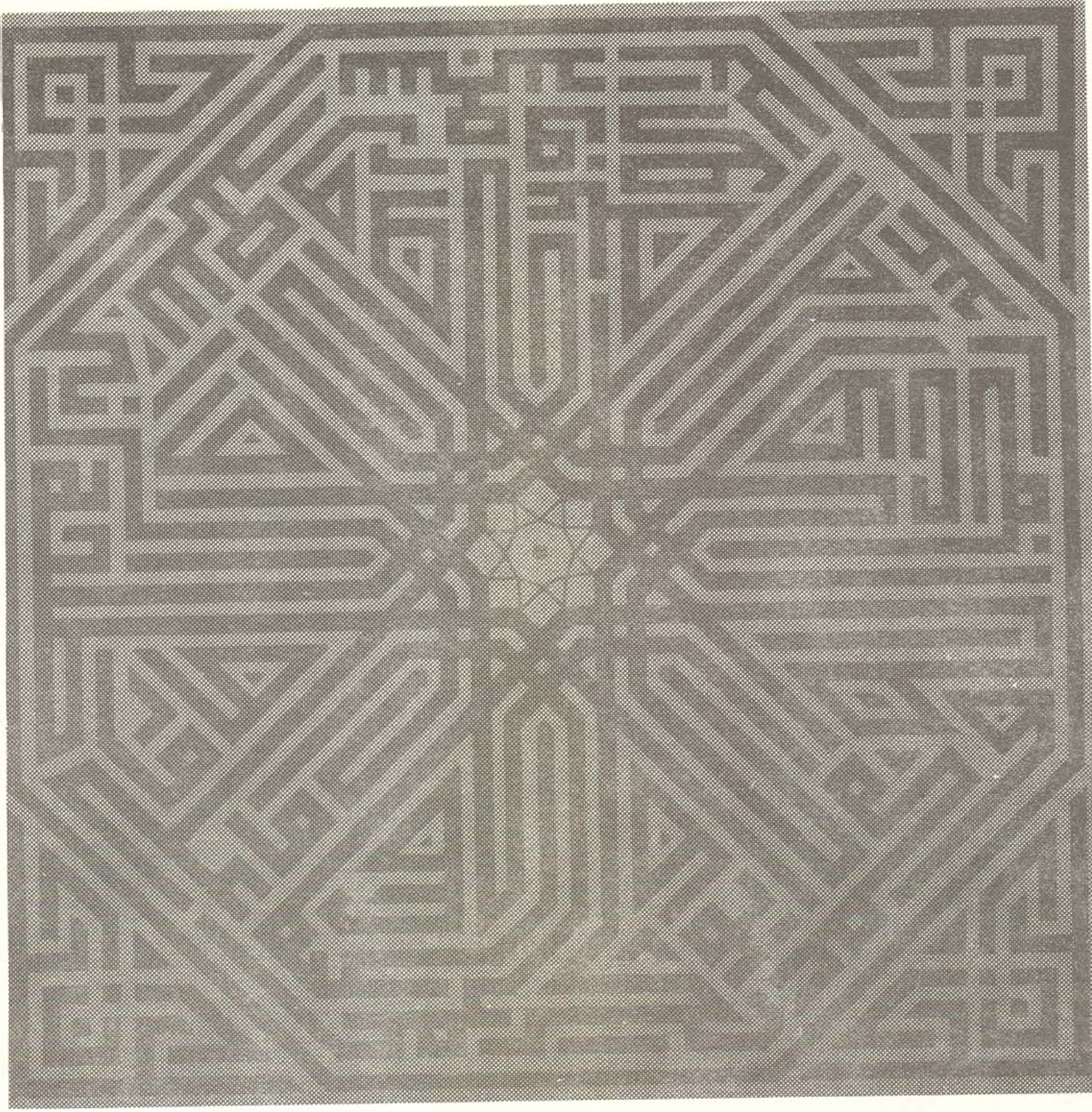
وقد مهدت هذه التطورات كلها الى ظهور فن (الآوب آرت) أو الفن البصري ، الذي أصبح فازاريللي) أهم فنانيه ، الذين عملوا على ايجاد صيغة عصرية مبسطة ، ويمكن تعقيدها للوصول الى تطبيقها على كل جوانب الحياة ، وهذا الفن ... فن اجتماعي لانه أصبح مترابطا مع كل المنتجات العصرية على نطاق واسع .

فازاريللي

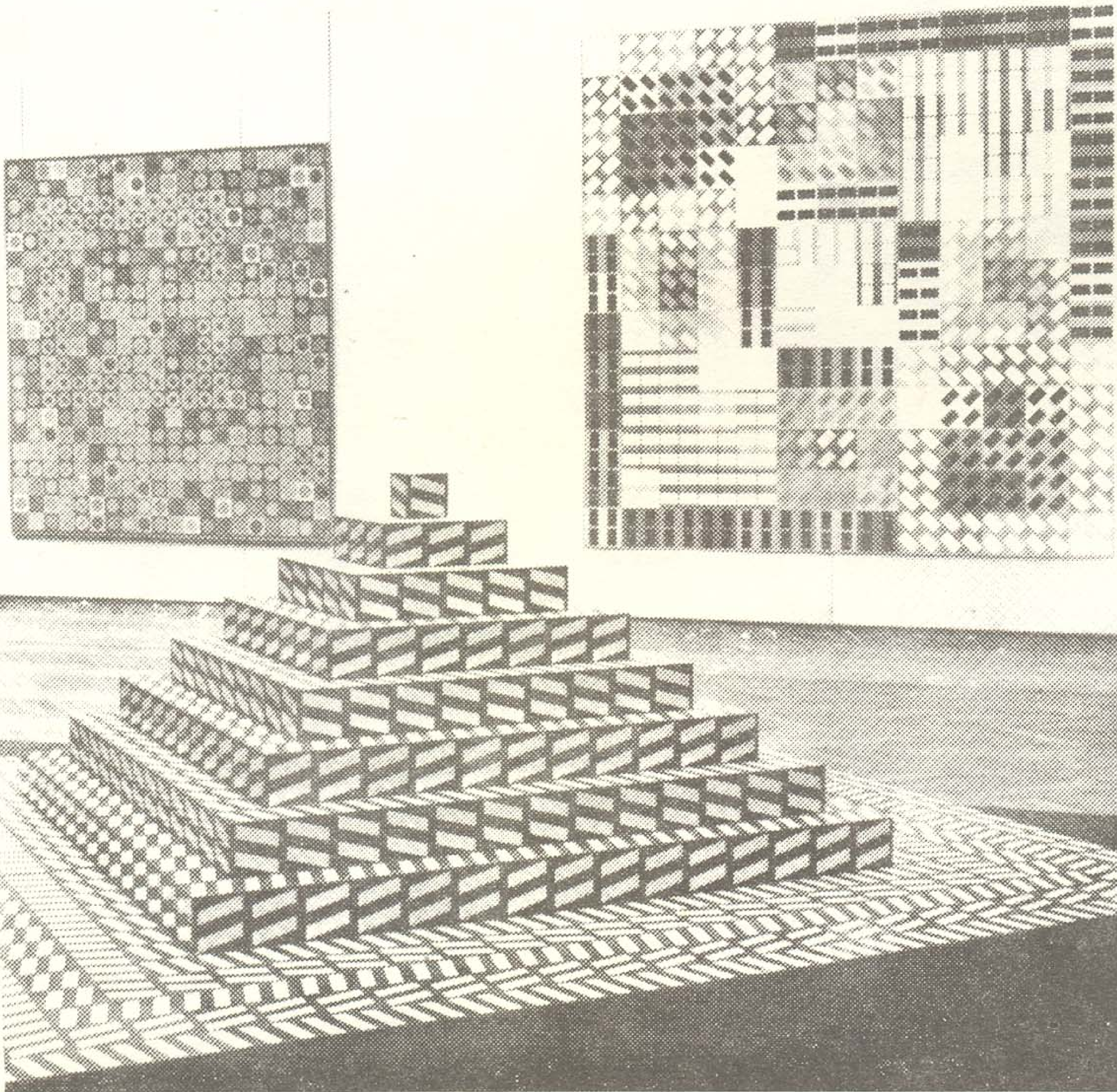
ولد (فازاريللي) عام (١٩٠٨) في هنغاريا ، وفي عام (١٩٢٩) درس في (الباوهاوس) في (بودابست) ، وانتقل بعد ذلك الى فرانسا ، وعمل في مجال الحفر والاعلان لفترة طويلة حتى نشر عام (١٩٥٥) بيانه الشهير عن الفن البصري ، وأصبح بعد ذلك من أهم الفنانين المعاصرين الذين ربطوا بين الفن والتطور التقني للعلوم واعتمد على تطور الطباعة وعلى استخدام المواد الجديد المختلفة لانتاج أعماله ، وعلى برنامج عمل محدد له التصميم والتنفيذ المبرمج ، وتوصل الى نتائج مذهلة انتشرت اليوم على نطاق واسع في الحياة المعاصرة وفي كل أنحاء العالم .

ولقد اعتمدت نظريته الفنية على نفس المبادىء الرئيسية للفن البصري ، لكنه طورها على نحو يتجاوز اللوحة الى الحياة اليومية ، وحين أكد على أهمية خلق فن له منطلقات بسيطة يمكن تعميمها على نطاق الحياة ، فهو ينطلق من المربع والدائرة ويبني علاقات كثيرة عليهما ، لكنه في كل الحالات يؤكد على شيء هام وأساسي وهو وجود الحركة ، وعلى امكانية ابتعاد الفن عن المتاحف والصيغة التقليدية واعادة ربطه بالحياة اليومية ، وعلى امكانية خلق حركة مبرمجة ، تعتمد على امكانات البصر والرؤية ، وامكان التنويع فيها ، والوصول الى حضارة عصرية كاملة لها صيغتها الشاملة لكل الانتاج من مبدأ واحد يتنوع حتى يشمل كل شيء . وهذه الافكار كلها اذا أخذناها ودققنا فيها نجدها جميعا قد طبقت على نطاق شامل في حياتنا العربية ، فالفن له هذه الشمولية ، ويحمل امكانات تكرار لشكل بلا نهائية هندسية وحركية ويمكن ايصاله للناس ، وبالتالي يمكن ان نؤكد على البعد الاجتماعي لهذا الفن ، ولسوف نترجم هنا مقالا هاما لفازاريللي يشرح أفكاره ويقدم لنا تجربته .

(الحياة التشكيلية)



لقد توصل الفنان العربي الى الخداع البصري عن طريق التداخل بين الكلمات والتشكيلات الهندسية ، التي أصبحت لغزاً ويمكن للمشاهد الاستمتاع بالتشكيل لوحده



أشكال متنوعة يقدمها (فازاريللي) تذكرنا بالزخارف العربية ، حين قدم لنا الشكل المكرر بايقاع وبتنوع حسب مكانته وعلاقته بما حوله .

٧

مصادر النظام والجمال

بقلم : ڤيكتور ڤازاريللي

ان كلمة (فن) كلمة حديثة نسبيا ، وفي الحقيقة ان علم الاثار القديمة ، ومن عصر النهضة ، قد عرف [الانسان الصانع] ولم يعرفا الفنان ، بل تجاهلاه ، فالتماثيل واللوحات الجدارية القديمة تعتبر جزءا من العمارة ، وهي - في نفس الوقت - عبارة عن تزيينات لهذه العمائر ، وتحوي على العناصر الابداعية . ولم تتزايد اهمية القطع الاثرية الا بعد أن توسع التنقيب عن الاثار ، ورفعت هذه الاثار من أماكنها الطبيعية التي وجدت فيها ، لتقدم لنا ضمن اطار جديد وهو المتحف ، ولا يمكن مقارنة مكانها الجديد بمكانها القديم

ومنذ ذلك التاريخ ، تمت عملية احياء الاثار في ذهن الانسان الغربي ، وبدأت هذه القطع الفنية تعيش حياة جديدة في المتاحف .. حياة زائفة .. لماذا ؟!

ألا ترى أن الزمن قد جعلها أكثر اهمية وقيمة واعتبارا مما كانت ، ألم تصبح في وضع كاذب ، نتيجة تدخل الايدي التي حفظتها في المتحف .

وان اكتشاف سحر الشيء البدائي ، قد مهد الطريق أمام وجود شيء اسمه (الموضوع - الفني) الذي لم يعد يظهر على أنه جزء متمم للعمارة بل ابتكر حالة وجوا محيطا متبدلا ومتحولا بطريقة ما .

ولقد ابتدأ هذا التحول ، عن طريق بعض لوحات فنية ، صفيرة زيتية ، وملصقات ، ونحت ونحت بارز ، وهي لا تهدف الا لتحقيق أهداف شعرية خالصة ، وانفصل الفن عن التركيب المعقد الماضي ، واصبح موضوعا مستقلا ، ومنعزلا عما حوله من أشياء ، واخذ شكلا ثابتا ، له فعاليته الفنية المستقلة ، الفعالية

(١) نشر هذا المقال في المجلة الهنغارية الفصلية بعد ان اقام فازأريللي معرضه الكبير في (بودابست) .

الشاعرية ، حيث لايخدم الفن الا النخبة الراقية . وشهدنا تحولا تاريخيا ، فجمالية (الاقناع) حلت محل (جمالية التكامل) التي وضعنا ثقتنا فيها .

ومع ازدياد وتضخم المتاحف وتجميع اللوحات الفنية ، لم يعد الفن يخدم هدفه الحقيقي ، الا في حالة ارتباطه مع بقية الفنون ، حيث يمكننا أن نفترض وجود أهداف عديدة لهذا العمل ، كالاهداف التشكيلية والنفعية والمعمارية ، أو غيرها من الاهداف ، وان هذه الاهداف هي وحدها القادرة على ايصال العمل الفني الى المستويات الثقافية (القيم الموضوعية) والى كل درجات الحساسية (القيم الذاتية) .

ان المبدأ الاساسي الذي يقول بضرورة ربط الفن بالجماعة يفترض . منذ البداية تبني التقنيات ، التي تنطلق من مبدأ الانتشار الواسع للعمل الفني ، وتحمل فكرة (الهبة) ، وهذا ماتم الوصول اليه فيما بعد ، على نحو طبيعي ، نتيجة للتطور التقني والادراكي ، التي تمت في أعمال الفنانين الذين جاءوا بعد ذلك .

لقد رغب (الباوهاوس) في هدم حصن فكرة الفن للفن ، لكنه لم يلبث أن توازى معها ، والنتيجة هي ان الشكل القديم والمضمون ، اللذين كانا على وشك الانهيار ، حصلا على قوة دفع جديدة الى الامام . وذلك لان كل أشكال المذاهب الفنية الحديثة كانت تسعى الى جعل فن التصوير لغزا ، بشكل شعوري أو لا شعوري ، وحين توصل الفن الى التجريد الكامل ، وحصل الفنان على وسيلة جديدة لاستمرار الوجود .

وفي المناطق الاخرى من العالم ، استمر الوضع على حاله ، والتقدم الذي أحرزته العلوم والتقنيات ، سوف يترك آثاره على تطور الفنون التشكيلية ، بينما تسعى التجارب ومحاولات الانتصار على الماضي ، الى ابتكارات جديدة لها علاقة بالعلوم وقد نضجت هذه الابتكارات الان ، وهذه التفاعلات قد أدت الى وجود شكل من أشكال الفن الحديث التشكيلي ، والتي ارتبطت بتغييرات على المشهد القديم المتكامل للفن .. ان الفيزياء والرياضيات عد وسعت مجال الطبيعة في اتجاهين أساسيين متناقضين ، وغير متناسبين ، وهما (الذرة) و (الفضاء) ، لهذا أصبحت المواضيع التي تحيط بنا ، والكائنات البشرية ، والمناظر التي ترتبط بمحيطنا البشري .. قليلة ، وغير قادرة على جذب اهتمامنا ، وهكذا أصبحت الدائرة الانسانية التي تتحلى بالفن دوما ... عبر التاريخ ، في وضع فوضوي

× × ×

ولقد تطورت العمارة تحت تأثير تقنيات جديدة ، واكتشافات علمية ، اذ وجد الاسمنت ، والزجاج ، والمعدن والجص ، وبدأ الانسان يصنع الوحدات الجاهزة للبناء ، وعمائر حديثة تلبي حاجات جديدة .. النور ـ الهواء ـ الاقتصاد .. الخ وهي تحقق بعض الحلول الاجتماعية ، والكيفية الجمالية الحقيقية ، فالرسوم الدينية واللوحات التاريخية ، والقصصية التي استخدمتها العمارة في الماضي ، بدأت توضع على سبيل المجاملة ، وعلى شكل أسهام منفصل عن الاصل ، وتسعى الى تقديم العنصر الجمالي ، والاعلامي ، المرتبط بالحاجات التي كانت ضرورية في ذلك العصر .

أما اليوم ... فان نفس هذه العناصر الاعلامية والجمالية ، بدأت تجد وسيلة التعبير عنها ، بشكل مباشر ، وعن طريق المجال الحقيقي لها ، مثل المطبوعات الفنية والسينما والتلفزيون ، ولهذا نلاحظ ان الرسم



فازاريلي في مرسمه

الجداري بدأ يفقد مبرر وجوده ، وتخلت العمارة عن تقاليدها التي ترجع لآلاف السنين ، متحررة من العلاقة التي تربطها بالتصوير الزيتي ، لتبدأ مرحلة جديدة باردة وذات جمال عقلاني تماما .

ولقد توصلنا عبر القرون الماضية الى العمارة الحديثة الملونة ، وهذا التغيير الحاسم قد ادى الى وضع لوحات الرسام على الحائط وهذه الفكرة كانت رائعة ، لكن العمارة الحديثة أصبحت محدودة أو خادعة في الحقيقة .

وذلك لان الطلاءات ذات الطبقة البسيطة ، التي توضع على الجدران قد وجدت ، وتطورت مع تطور المدن الحديثة . ولهذا بدأ الفنانون الباحثون يسعون الى اعادة النظر في مهنتهم كليا ، من أجل اقتباس هذه الطلاءات لضرورة أملاها عليهم هذا الانتشار للعمارة الحديثة على هذا الشكل الضخم الذي لم تعرف الانسانية له مثيلا .

وفي الحقيقة ، ان التطور السكاني الهائل ، الذي شهدناه ، وما نتجت عنه من مشاكل اجتماعية وعرقية وأخلاقية ونفسية وجمالية يدلنا على أن العمارة هي المكان الرئيسي لوضع الفنون التشكيلية ، ولقد ذهبت الان كل الاعتراضات السابقة على هذا المبدأ لان الفن المعاصر ـ اذا كان لايزال يسمى هكذا ـ قد سعى الى استيحاء العقد البيوكيمائية الانسانية ، وهو يسعى الى أن يصبح عبارة عن عامل توازن ، وتناسق ، من أجل الحياة الافضل والسعادة .

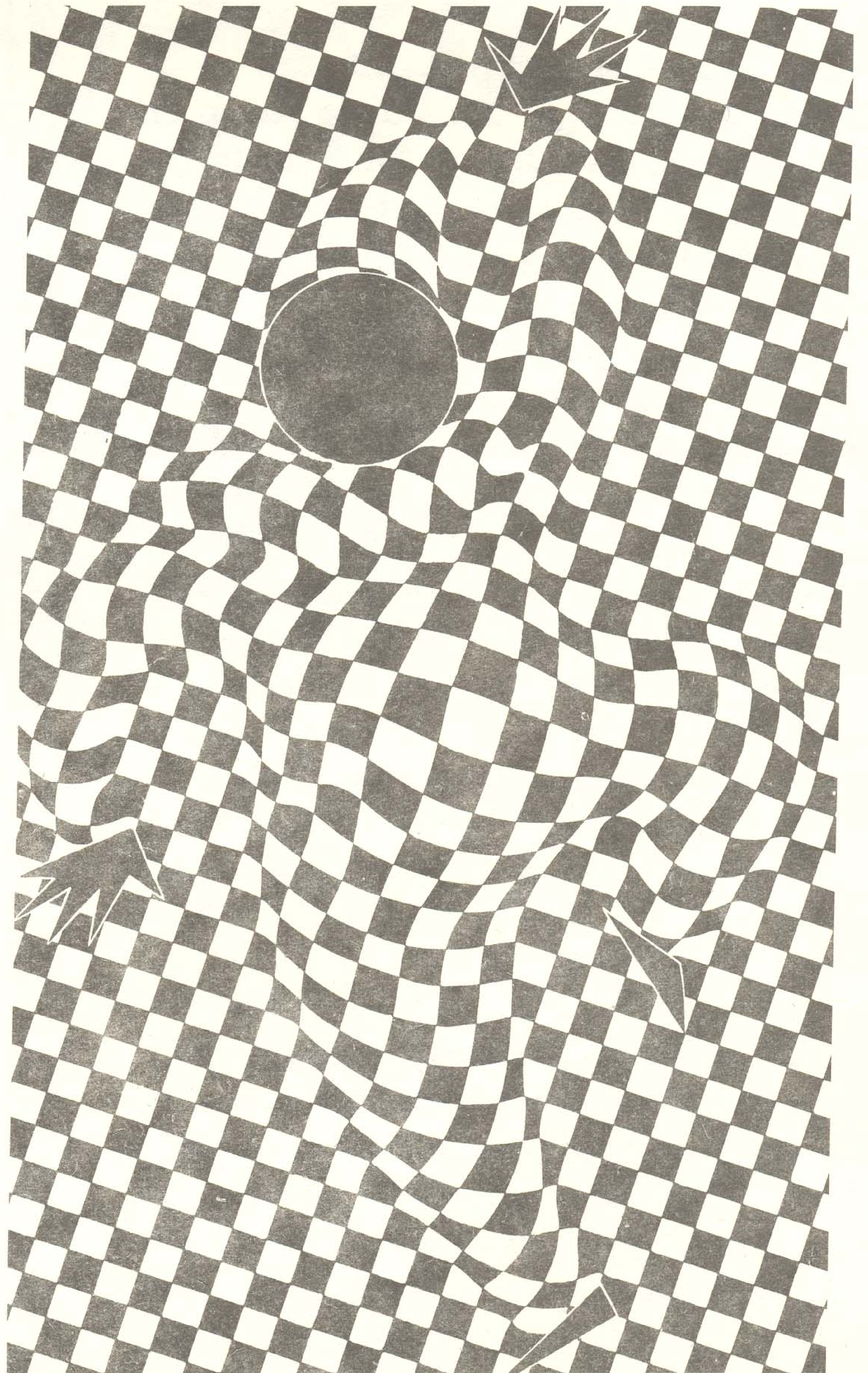
ان المدينة الحديثة ، وهي المدينة التي تعتمد في تصميم بنائها على وجود تباين بين واجهة البيت الخارجية ، وما يحتويه من الداخل ، من حيث الطلاء المستخدم ، تظهر لي على أنها التركيب الافضل لجميع الفنون التشكيلية ، لانها تحمل الفعاليات الجمالية ، منذ أن ربطت القيمة التشكيلية للفراغ الفيزيائي مع القيمة النفسية للاحساس الانساني، انها تمثل النموذج الاوضح لتركيب عناصر مختلفة مماثل لهذا التركيب ، يقدم لنا فراغا تشكيليا ، وشكلا محددا يتلاءم معه ضمن تنظيم اجتماعي محدد .

ان « الفراغ القوطي » يقدم لنا « كاتدرائية » بكل تشكيلاتها ، وهي تمثل انعكاسا للفراغ في أرواح المؤمنين ، فالكاتدرائية هي هذا الشيء المتبدل الذي يخلق دوما احساسا بالارتباط الروحي مع الفراغ فيها .

والمدينة الحديثة ، في عصرنا الراهن ، تمثل تركيبا يمكن مقارنته بالاشكال التي حدثت في العصور المنصرمة ، والتي هي عبارة عن بناء واقعي يخدم هدفا محددا ، لان القصر والكاتدرائية اللذين بنيا من العدم يمثلان حكم الملك والكنيسة أروع تمثيل ، ويعبران تماما عن المثل الاعلى وعن الاسلوب في آن واحد .

ونرى ـ اليوم ـ أن الضواحي والارياف التي تحيط بالمدن بدأت تمثل التركيب الضروري للمدينة كأبعد ما تراه العين حولها ، حتى ينسجم المشهد .

وان التقدم الحالي للانسانية قد تحقق بفضل تطور الشروط المادية ، وقد اعتمد هذا التطور على تطور الانتاج والاستهلاك بشكل اساسي ، اللذين يمثلان حضارتنا التقنوية ، وان تغييرات بطيئة هي قيد التحقق الآن من أعلى قمة الهرم الى قاعدته ، ذلك لان عمالقة الفنون والعلوم سوف يخدمون الجماهير من الآن فصاعدا .



الوصول الى الحركة عن طريق المنظور

في عام (١٩٥٥) حاولت أن أحلل اللوحة الفنية التشكيلية الى عناصرها الاساسية ، فقلت بأنها تنقسم لقسمين رئيسيين أحدهما يمثل شكلا ما ، والاخر يمثل لونا ما ، وبالتالي نستطيع القول كل وحدة تشكيلية هي شكل ولون ، ويمكن ان نضعهما على شكل مطابقة فنقول [١ = ٢ ، ٢ = ١] ، وهذه المطابقة تمثل وحدة تشكيلية كاملة ، ذلك لانها تتألف من عنصرين متضادين، وما يحيط بهما من متممات ، أي المربع الذي وضعت ضمنه دائرة ، والذي يمثل خلفية معينة للدائرة ، وبالاضافة الى الشكل المضاعف (خلفية ومقدمة) نجد للوحدة التشكيلية لونا مضاعفا ، فاما أن تكون الوان الخلفية والمقدمة في أي موضوع متضادة أو متناسقة واما أن تكون (سلبية أو ايجابية) ، وهكذا نستطيع القول بأن كل وحدة تشكيلية اذا حللناها تتألف من فرضيات متناقضة وديالكتيلية .

ولهذا فان الوحدة التشكيلية ، قد تتبسط أو تتعقد نسبيا ، وذلك يعطينا المدى الكامل لتغييرات الحجوم ، أي مجال التكوين المتغير ، وان المربعات الخارجية المحيطة بالدائرة تعطينا الامكانية العظمى للتغيير التي تمكننا من السيطرة على العملية ، وفي الوقت نفسه تمثل اشارة حسابية تدل على القاعدة الاساسية .

وعن طريق ابجدية تضم ثلاثين وحدة تشكيلية تتألف كل منها من (شكل ولون) ، نستطيع الوصول الى آلاف الاحتمالات الممكنة للعمل ، وذلك عن طريق عملية بسيطة ، اذ نقرر عدد الوحدات التي سوف نضعها في التكوين ، ونتبعها بتغييرات معقدة (أبيض ـ أسود) و (أسود ـ ملون) و (أبيض ـ ملون) و (ملون ـ ملون) و (متضاد ـ متناغم) ، وعن طريق حجوم متطورة وانعكاسات الصور ، والاحاسيس المتعددة ، وعن طريق اللون الواحد ، أو تعدد الالوان ، وعن طريق مساحات ساكنة ومتحركة ، يمكننا الوصول الى لانهائية الاحتمالات الممكنة .

وان تقديم علاقة هذا الشكل بالفنون التشكيلية ، سوف نقدم أداة عالمية تساعد على التعبير عن الشخصية وعن الفردية أو الاختلافات بين الاشخاص ، ونحن بهذا نكون قد بدأنا بتطوير فن شعبي جديد ، معاصر في فكرته وتقنيته ، موحد في مبداه ، ومعقد في قمته .

ولكن لماذا هذا الاصرار على ان تكون الوحدة التشكيلية على شكل مربع ؟ !

ان ذلك يرجع الى ان المربع هو عنصر اساسي في العمارة ، انه يمثل الوحدة الاساسية في هذه العمارة ، هو عبارة عن جدار ، جدار مصنوع وجاهز ، واستطيع ان اضيف الى ذلك القاعدة التالية :

ـ « اذا كنا نصنع اليوم مواد بناء بشعة ، أو ضئيلة القيمة الفنية ، كما نرى ذلك ، في العمائر الضخمة في كل انحاء العالم ، فيمكننا صنع شيء ذي اهمية ، وجميل، في نفس الوقت » .

ان التقنيات الكلاسيكية للطلاء (السيراميك ـ الحجر الاصطناعي ـ الاسمنت الملون) وحتى التقنيات الحديثة المصنوعة من نماذج مسبقة الصنع (الزجاج والبلاستيك) ، يمكن أن توفر لنا المادة التي تشكل وسيلة هامة نستخدمها ، داخل بيوتنا وخارجها، وهذه البيوت تمثل الجدران المرتبطة بمشهد المدينة الخارجي

دعونا الآن نغطي هذه الجدران الخارجية بهذه المواد وبأشكال معقولة ، وعندها نتمكن من اعطاء تركيب ان وحدة العمارة ستصبح هي الوحدة الجمالية ، وذلك حين نعطي شيئا هو من صميم البناء ، وليس شيئا مضافا اليه .

ان تقنية التجميل المتكامل لمدننا سوف تفتح الطريق أمام تجديد مستمر على المستوى الوظيفي ، وان (المدينة) الحالية بكل خرائبها ، وزيفها ، وقذارتها، سوف تشهد ولادة مدن جديدة بكل متنزهاتها .

والى أي مدى قد سرنا في تنفيذ هذا المخطط ؟!

على المستوى النظري ، أي في التجارب المخبرية ، توصلنا الى عدة حلول ، فكما نرى بعض الاشكال العضوية في الطبيعة ، نستطيع تقديم بعض أشكال عضوية يبتكرها العقل ، ونسعى الى التغلب على المقاومة التي تعترضنا أو التي سيظهرها الزمن .

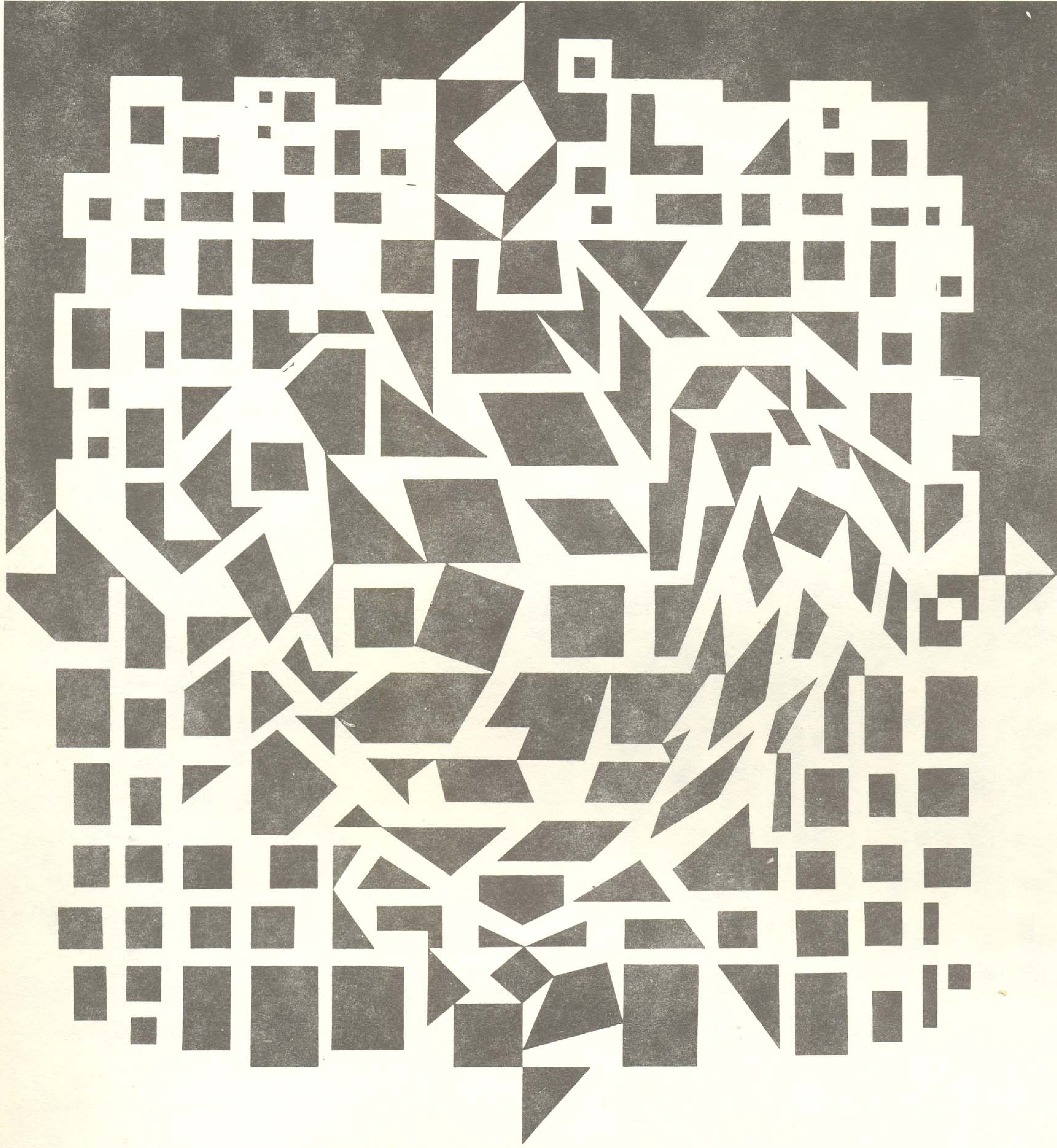
دعونا نقتل الانانية في انفسنا ، اننا نحتاج الى جهود فريق من العاملين ، والى تعاون كل فروع العلوم وسوف نساعد على خلق جديد ، وسوف يتم المشروع بتعاون المهندسين والتقنيين ، والصناع والمعماريين والفنانين المبدعين .

ولسوف يزداد عدد المتعاونين معنا لتحقيق هذه الوحدة الفولكلورية الجديدة التي تحدثت عنها ، وهناك اتصالات مع غير الفنانين ، حتى نجعل البحث متكاملا .

× × ×

ان مفهوم الفن وفلسفته سوف يخضعان لتبدل حاسم تحت تأثير تطور الآلة ، والمطبعة ، والراديو ، والتلفزيون ، ولسوف يستبدل الفنان المنعزل في برجه العاجي ، بكائن مثقف وعالم ، وعلى الاقل بشخص قادر على امتصاص الاحداث التي تجري حوله، وسوف يتحول الفنان من مجرد مراقب وشاهد يتأثر بما يرى ، الى مشارك واع ، قادر على تقديم تركيبات جديدة تتجاوز الاطروحات الموجودة .

ان الجو المحيط الذي نعيش فيه ، قد اصبح زائفا ، وممكننا ، والآلات والالكترونات وعلوم السيبرنتيك



الحركة عن طريق
المربع والمستطيل
وعلاقتهما مع المثلث

اخذت دورها الآن في التأثير على الانسان ، حيث اصبحت مشاركته مغلفه بالمادة .

وعلى الانانية أن تتخلى عن دورها أمام الجماعية، كما تخلت الكيفية والشخصية عن مكانينهما أمام العمومية ، وأمام ظهور تقنية المنظر الطبيعي .

لقد بنيت عن طريق التقنية الانسانية مناظر زائفة، توسعت كثيرا اليوم ، وان هذه الحقيقة قد دفعتنا الى العمل ، والى التفكير ، والشعور ، وفي هذا العالم الجديد ، الذي يعاني الان من مخاض جديد ، نحن الان نشعر بالحاجات الانسانية الاساسية وحق الانسان في أن يستمتع بهذه الحاجات ، وهذا قد أصبح شيئا هاما .. ومعروفا .

ان من بين حاجات الانسان اللامحدودة، الفيزيائية والنفسية ، (ويبدو أن من المضجر تعدادها هنا) أصبحت الحاجة الى الرؤية لها أهمية عظيمة ، ان عيوننا الان ترى العالم ، وتدركه ، وهي سوف تنفر بعيدا لما تراه من البشاعة ، ولسوف تكتفي برؤية تشكيلية ، التي تقدمها الطبيعة لها عبر ثلاثة أشياء هامة : الحيوانات والنباتات والمناجم ، ان الاكواخ والقصور قد ولدت معا ، وقد استخدمت الكاتدرائية حتى تضخم الشعور الديني والتصوف ، ولكن الفن الشعبي يسعى الى تهيئة وجود صحيح متعاون للناس. نجد التناغم والتلاقي ، ولكن تظهر فجأة النظم الزائفة للمدن الحديثة ، وهكذا يعزل الناس عن رؤية المشاهد الطبيعية التي اعتادوا عليها ، ولا يستطيعون ايجاد

متنفس لحاجاتهم التشكيلية الفنية الداخلية، الموجودة في الانسان، ان ثقافة الطبقات الوسطى هي التي توضع اليوم موضع التساؤل ، فهي مشروطه بمشاهد الخراب ، وبالاعمال الزائفة والمزيفة ، وبالفن المنحط .

وان تعليم الفن لم تكن من مهمات مدارس الفن ، ولم توضع ضمن مناهجهم ، وان الفروق بين ثقافة الانسان العادي وبين الطليعيين لايمكن تخطيها على الاطلاق ، ويجب علينا ألا نؤخذ بالتطور الذي حققته تجارة الفن،وبتطور فئة من المقلدين النفاجين (سنوب)، وما حققته العلاقة بين الفنانين والمحبين للفن من تقدم، والتي حولت الفن الى لعبة مجتمع ثري ، وحتىجامعو اللوحات والمتاحف لن يلينوا ويعيدوا النظر في تقدير الفن وتقويمه .

وبهذه الطريقة يبدو لنا الادراك القديم يتحرك ببطء في كفنه ، ومع ذلك فان المطالب التي ندعو اليها اساسية ، انها تنطلق من التشكيل ، ان العمل الفني لم يعد يعرف على انه المصدر الوحيد الفرد الذي يقدم السرور للقلة التي تملك ، والتي تتمتع بحساسية خاصة ، بل الفن هو الكمية الكبيرة من الانتاج التي تقدم المحرض التشكيلي ، والتي تقدم الضروريات المستمرة لتوازن كل الناس .

واذا بدانا من المختبرات العلمية ، وتابعنا في خلق تجريبي للنموذج الاساسي اللازم في المرحلة الثانية من ابحاثنا ، فان أعمالنا الفنية سوف تدعم بالعلوم المتنوعة اللازمة ، وسوف توضع ضمن قوانين احصائية ، وتجرب من قبل جميع التقنيين ، وبعد هذا فقط ، نستطيع أن نضعها في الاستعمال اليومي في مختلف جوانب الحياة، بكل فعاليتها المتنوعة ، وسوف تتلاءم مع المشاهد الطبيعية والمناظر ، وسوف تتكامل بنفسها، وتبتعد عن المشاهد الزائفة . وطالما أن تأثير الجوانب التشكيلية مفيد جدا على الجانب العاطفي للاوعي الجماهير ، فان تقديرهم الواعي يمكن أن يكون مختلفا، ضمن هذه الذاتية المنتشرة على نطاق عام .

ان العمل الفني نفسه ، يمكن أن يعتبر زخرفيا ، وجميلا لبعض الناس، ويعتبر ساحرا وشاعرياوجميلا على نحو لايقدر عند البعض الآخر .

مع أن جميع الناس قد ولدوا متساوين ولكن جنسهم يفرقهم ، وهذا شيء لا نستطيع تبديله ، ولهذا دعونا نسعى في عصور قادمة ، الى فن عالمي منظم ، لخدمة الجماهير العريضة التي تعامل على أنها محصلة جمع لفردياتهم .

هل قمت بعملية ادانة لفن الماضي ؟ ! .. على الاطلاق ... ان هذا الفن هو المصدر الذي جئنا منه ، انهم صنعوا لنا ثقافتنا ، ولسوف ينتظرون التحليلات التاريخية ، والمتاحف ستحفظهم ولسوف يساعد هذا المتقاعسين على تبديل أنفسهم ، وعلينا أن نلتقط تأثير هذه الاعمال ، وعلينا أن نكون حريصين على الانظمة الانسانية العظيمة ، التي هي مصدر الجمال والنظام، والتي نطلق عليها اسم ((الهندسة المستوية)) و ((النظام العشري)) و ((ألف باء)) و ((الصلفجة)) ... وأنا أود أن أضيف الى ذلك كله ((الوحدة اللونية ـ الشكلية)).

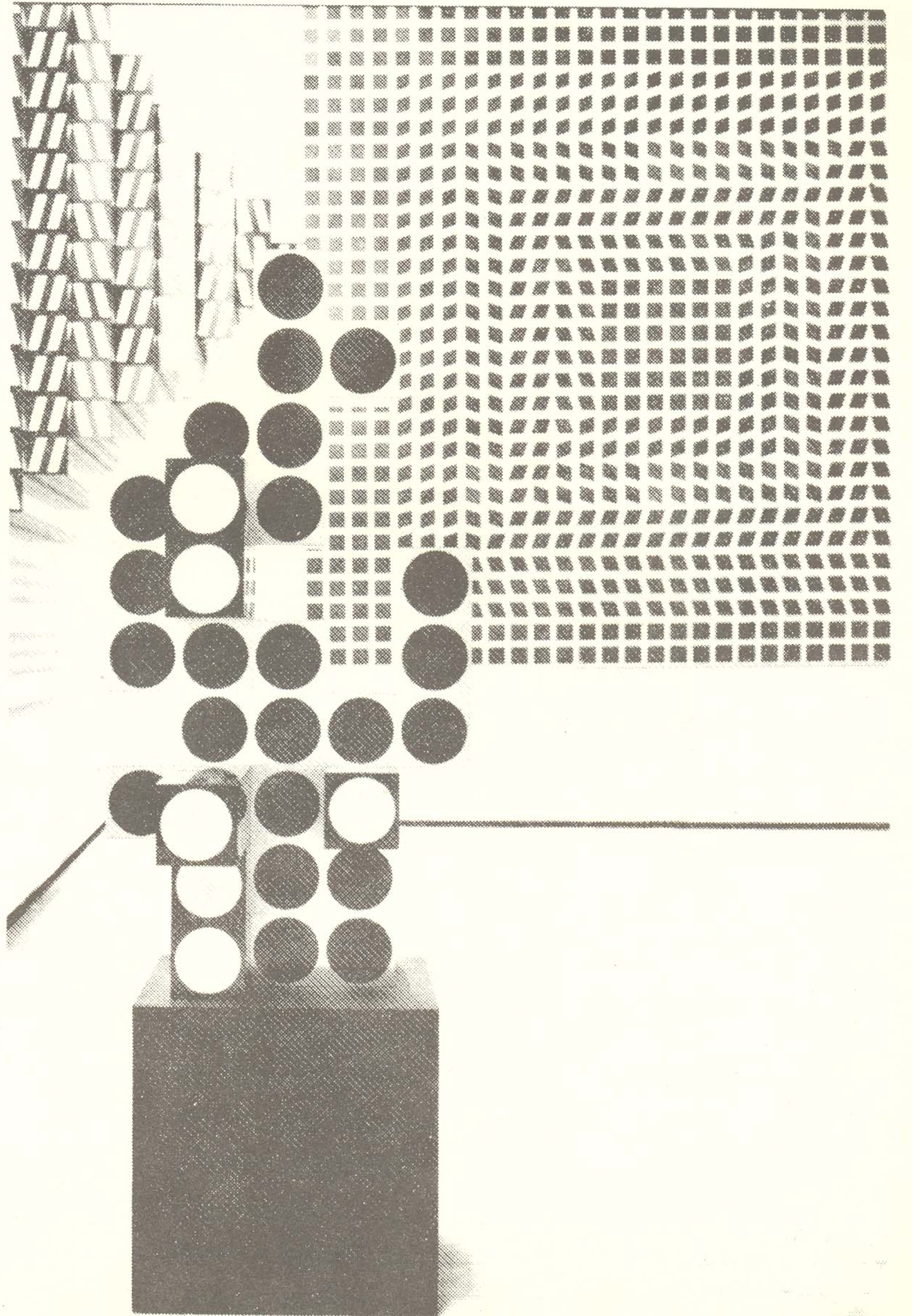
عن طريق الوحدات الثنائية السوداء والبيضاء ، التي من الافضل ان نقول عنها بأنها (اوب ارت) الفن البصري ، والتي ادعوها ضمن ابجديتي باسم (المزرعة الفولكلورية) ، انا أؤمن بأنني قد قدمت أول برمجة تشكيلية بنائية ، تفتح الطريق امام علم (السيبرنتيك) وانا آمل بان طريقتي هذه سوف تصبح فعالة . وعن طريق تسريع البحوث ، وعن طريق الحاسب الالكتروني اصبحت القرارات المتعلقة باختيار التقنيات ممكنة ،

الحركة عن طريق تحريك الدائرة في الفراغ

وكذلك المواد ، واقتصادية المشروع ، والشروط قد اعطيت من اجل المعامل التي تقدم مواد البناء المسبقة الصنع التي تتضمن الجمال ، والتي درست من الناحية الاقتصادية .

وان تحقيق برنامج من هذا النوع ، يتطلب تعاون اشخاص جزئيين ، من صناعيين الى معماريين ومخططي مدن ، ومهندسين مع فنانين ونحاتين ، والى اشخاص قادرين على استخدام الالوان والطرق التشكيلية . وان من الضروري ان نقترح مكانا للاجتماع لتبادل المعلومات وان المؤسسة التي سعيت لبنائها مستعدة لتبادل المعلومات ، وتتضمن متحفا ، وقاعة محاضرات ومكانا لعرض الافلام ، ومحترفا للتجارب ، ومكاتب ومكتبة ، واخيرا مكانا للراحة والنوم .

ويتضمن برنامج العمل مكتبا للمعلومات والثقافة ، يقوم بجمع المعلومات ويقسمها ، ويختار منها مايلائم العصر الراهن في الفنون التشكيلية ، ويتعاون مع بقية التقنيين والعلماء ويسعى لايجاد علاقات دائمة معنقاد الفن ، والمؤرخين ، والجامعات ، والمتاحف ، ومراكز الثقافة ، ينظم المناقشات والمحاضرات ، والمعارض ، واللقاءات ، ويجرب المواد الجديدة ، ويثير التحريات حولها ، وعلاقتها بالفنون الجميلة ، ويقوم بعمل النماذج بالتعاون مع المعماريين ، واخيرا يقدم نماذج كبيرة يعرضها في المتحف .



عمل نحت وآخر نحت بارز وثالث لـوحـة .

ولقد توصلت اخيرا الى نتيجة تتعلق بالموضوعات المعمارية ، وهي ان لاشيء يوازي بالاهمية ، بناء مدن من البوليكروم (البوليستر الملون) مصنوعة باتقان ، ولكن من اجل كمال هذا البحث ، لابد لي من العرض لبعض الموضوعات التشكيلية التي تتعلق بالمدن الحديثة .

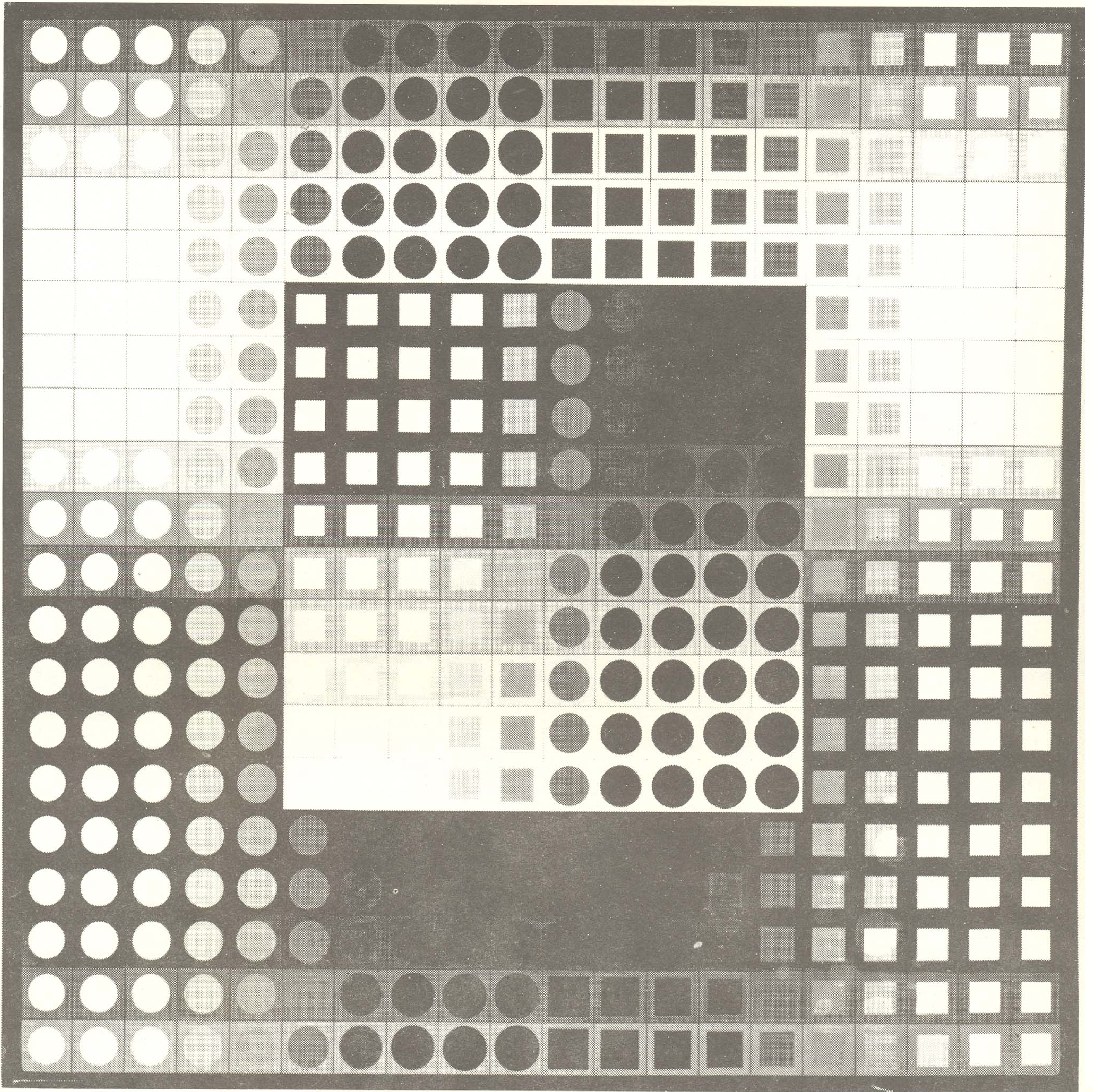
انني اسعى بكل جهدي من اجل الاجيال القادمة ، من الفنانين الشباب ، الذين يرغبون في البحث ؛ ان الفنان اليوم قد اصبح يعمل ضمن محترف ويمتليء بالمخابر ، لان من المستحيل القيام بأي عمل بدون وسائل ، ولهذا فالفنان الذي مازال يستخدم الوسائل التقليدية ، والقيم القديمة ، هذا الفنان مازال انسانا لم يتطور . ان الفنان الذي يجرب ماسبق ان جرب ، ويبقى اسيرا للماضي ، للفن الذي اصبح لافائدة منه ، هذا الفنان اصبح مدانا وعليه ان يختفي . وانا اخاطب ضمير المثقفين للانتباه الى هذا الجانب ، وان الحل .. يجب ان يتحقق حتى نؤمن المساعدة للفنانين المجربين الذين لايملكون الوسائل الملائمة .

في الحقيقة ، اننا نملك متاحفنا ، وكتاباتنا حول الفن ، وهناك الجوائز والمكافآت التي تخدم استمرار الفنون التشكيلية على حالها ، ولكن اهم مايساعد على استمرار الاوضاع على هذه الحال هو نظام تجار الفن ، وسماسرته .

ان المتاحف يمكن زيارتها بدون مال يدفع ، ولكن ثمة اقلية تعرف كيف تدير الامور ، تضع دوما الاعمال الفنية في مزاد للشراء ، وان تطور المواد في الغرب اليوم يتجه نحو الاهتمام بالتجمعات الاجتماعية ، التي تلبي الحاجات النفسية ولهذا تحول الفن الى سلعة ، مثل تجارة الراديوات والتلفزيون والسيارات ، وان التطور الهائل لانتاج اللوحات ، يتسارع الآن بشكل لامثيل له ، وتعطينا صورة عن مجتمع مترف ، بدأ يتكون الآن .

منذ عام (١٩٥٣) قد حذرت من اشكالات عديدة لما سيأتي ، ولسوف انقل هنا شيئا مما قلته في ذلك البيان :

ـ ((لقد كان الفن يحتاج الى (الشعور) والى (الفعل) ، نحن اليوم (نفكر) و (ننتج) ، وبينما كان بقاء العمل الفني يعتمد على (جودة المواد) التي يصنع



علاقة المربع بالدائرة وتداخل اللون والوصول عبر ذلك الى الحركة والى التنوع الفني .

منها هذا العمل ، وعلى (الصنعة المتفوقة) ، نرى الفن اليوم يبحث عن امكانات (اعادة الخلق) و (تعدد الاجوبة) و (الانتشار) ، ولهذا السبب سوف تختفي اهمية (العمل المفرد) وكذلك (الصناعات اليدوية الحرفية) ولسوف يأخذ العمل المصنوع بالآلة الاهمية الاولى ، وشكرا للمصنع)) .

ان العمل المتعدد هو الذي اصبح الحقيقة الفنية، وهناك الان الصور الاصلية ، والنحت البارز ؛ والمنحوتات ، التي اصبحت متوفرة بأعداد تتجاوز الخمسة عشر ، او المئات او الالاف ، والفنانون اليوم نجحوا في تقديم كيفية متميزة لاعمالهم ، عندما قدمت للاستهلاك الجماهيري باسعار معقولة .

وفي البيان الذي اصدرته عام (١٩٥٥) ، وهو (البيان الاصفر) اوضحت ان العالم مقبل على مرحلة يبرز فيها « جمال جديد حركي » . وفي تلك المرحلة ، كانت قاعات السينما الكبيرة والصغيرة تقدم لنا واسطة هامة من اجل فعالية حركية ملونة وكاملة . ان السينما قد اصبحت هي وسيلة المعلومات الاساسية ، والمعرفة والثقافة اليوم اصبحتا اليوم اداة ثقافية اجتماعية . وان تقنيات السينما تقدم لكل الفنون امكانية قهر البعد ، وفن الفيلم سيصبح فنا تشكيليا ، وسيكون مكلفا ، ومتفائلا والى اقصى الدرجات . انه سيكون كنزا حقيقيا .

٨

الفن البصري و الفن الحركي

تأليف : ادوارد لوسي سميث
ترجمة : فائق دحدوح

● غالبا ما تم التعريف بالأوب آرت Op Art (اختصارا للفن البصري) والفن الحركي، ابان ذيوعهما، باعتبارهما الوريثين الطبيعيين للفن الجماهيري الـ« بوب آرت » ، ان في ذلك استجابة منطقية لحوار الاساليب . والفكرة تلك لا تخلو من الحقيقة لكنها ، كنظرية سطحية للغاية . لان هذه التطورات كانت ، ومن وجوه عدة ، تأكيدا لتقليد قائم في وسط الحداثة منذ زمن بعيد ، وردا ليس على الفن الجماهيري لما هو عليه وانما على الموقف حيال المجتمع الذي ألهم فعاليات فناني البوب فضمن بذلك بخاصة عند الجمهور . اذا كان للفن الجماهيري جذوره في الدادائية فان للفن البصري والفن الحركي جذورهما في تربة المستقبلية والبنائية الخصبة. ان الفن البصري فن ساخر وممجّد في وقت واحد معا، بينما الفنون المنضوية الى التيارات الاخرى تنزع الى اعتبارها فنونا تتعارض مع الحاضر والمستقبل ، ولكنها غالبا ما تكن للآلة في الوقت نفسه حبا رومانسيا ، كان الفن الجماهيري قد تجاوزه .. فليست الآلة ما كانت تطيب لفناني « الفن الجماهيري » وانما نتائجها .

● ان الفن البصري والفن الحركي قد تطورا جنبا الى جنب والفن الجماهيري خلال الستينات ولكنهما احتاجا الى مزيد من الوقت لجذب انتباه الجماهير الواسعة والفوز باهتمامها . ان تجارب من هذا النوع قد قام بها في منتصف الخمسينات العديد من الفنانين الذين كانوا يسعون الى تبني موقف جديد يقف في وجه الفن التجريدي عموما . ولقد أثارت هذه المحاولات منذ بدايتها ، الى حد ما ، اهتمام نقاد أذكياء وواسعي الاطلاع ، مما جعل مرحلة الحداثة تلك ، حداثة ما بعد الحرب، موضوعا لعدد لا بأس به من التحليلات الثاقبة. ربما كان كتاب « فرانك بوبر » الشهير من أفضل ما ألف حول هذا الموضوع ، (اصول وتطورات الفن الحركي ـ لندن ١٩٦٨ ـ نشر لاول مرة في فرنسا عام ١٩٦٧)، أضف على ذلك أني استخدم هنا نهج بوبر في التصنيف.

● قسم بوبر هذا النمط من الفن ستة أصناف . سمى الاول « تحريضات بصرية تجريدية » أي الاعمال التي تثير عند المشاهد رد فعل نفسي ـ فيزيولوجي باستعمال الفنان رسوما ذات تأثيرات متموجة تثير العين وتحيرها . والحق ان اعمالا على هذا المنوال هي وحدها التي يمكن تصنيفها بالاعمال البصرية الخالصة. يلي ذلك الاعمال التي تتطلب ، بطريقة أو بأخرى ، تدخل المشاهد ، اذ عليه وحده ان يتنقل في المكان لينشطها . وتأتي في المقام الثالث الآلات الحقيقية بالاضافة الى « المتحركات » تلك الاشياء التي لا تدور بفعل الآلة ولكنها تتحرك أو تدور من تلقاء ذاتها . أما الصنفان الاخيران لبوبر فانهما يحتويان الاعمال التي ادخلت الضوء والحركة والاعمال الاكثر تجهيزا تلك التي صيغت لتكون مشهدا او محيطا اكثر من كونها أشياء مستقلة .

● ولا تشكل هذه التصنيفات بالفعل ، أيا كانت، تجديدا ما في الستينات لان معظمها كان موضوعا لتجارب قامت بها مجموعة من الفنانين منذ بداية الحركة الحديثة. ان المستقبلي الروسي « رودشنكو » والدادي « مان راي » ، قد صاغا منذ عام ۱۹۲۰ متحركات معلقة ، كما حقق « غابو » النحات البنائي الكبير في السنة ذاتها عملا متحركا بسيطا يدور بمحرك ، لكن الفنان توقف عن السير في هذا المضمار ، واختبر «مارسيل ديشامب» في العشرينات أيضا الخداع البصري الناتج عن اسطوانات تدور .

● ان أول فنان ، كما يبدو ، خلق لنفسه مجدا بفضل أعمال تأثيرها وليد الحركة أساسا ، هو الامريكي « الكساندر كالدر » . حصل « كالدر » المولود عام ۱۸۹۸ على دبلوم في الهندسة الميكانيكية من معهد ستيفنس للتكنولوجيا. وتابع عمله مهندسا مع دراسته في أواسط العشرينات مع جماعة طلاب الفنون في نيويورك .

وفي عام ١٩٢٦ سافر الى باريس ، المزار الذي كان الزاميا على فناني أمريكا .

وانجز « كالدر » في هذه الفترة عمله « السيرك المصغر » بأشخاصه المصنوعة من الخشب والاسلاك الحديدية، ذلك العمل الذي أعتبر لاحقا رائد المتحركات التي خلقت شهرته ، وعرض أولى متحركاته في عام ١٩٣٢ .

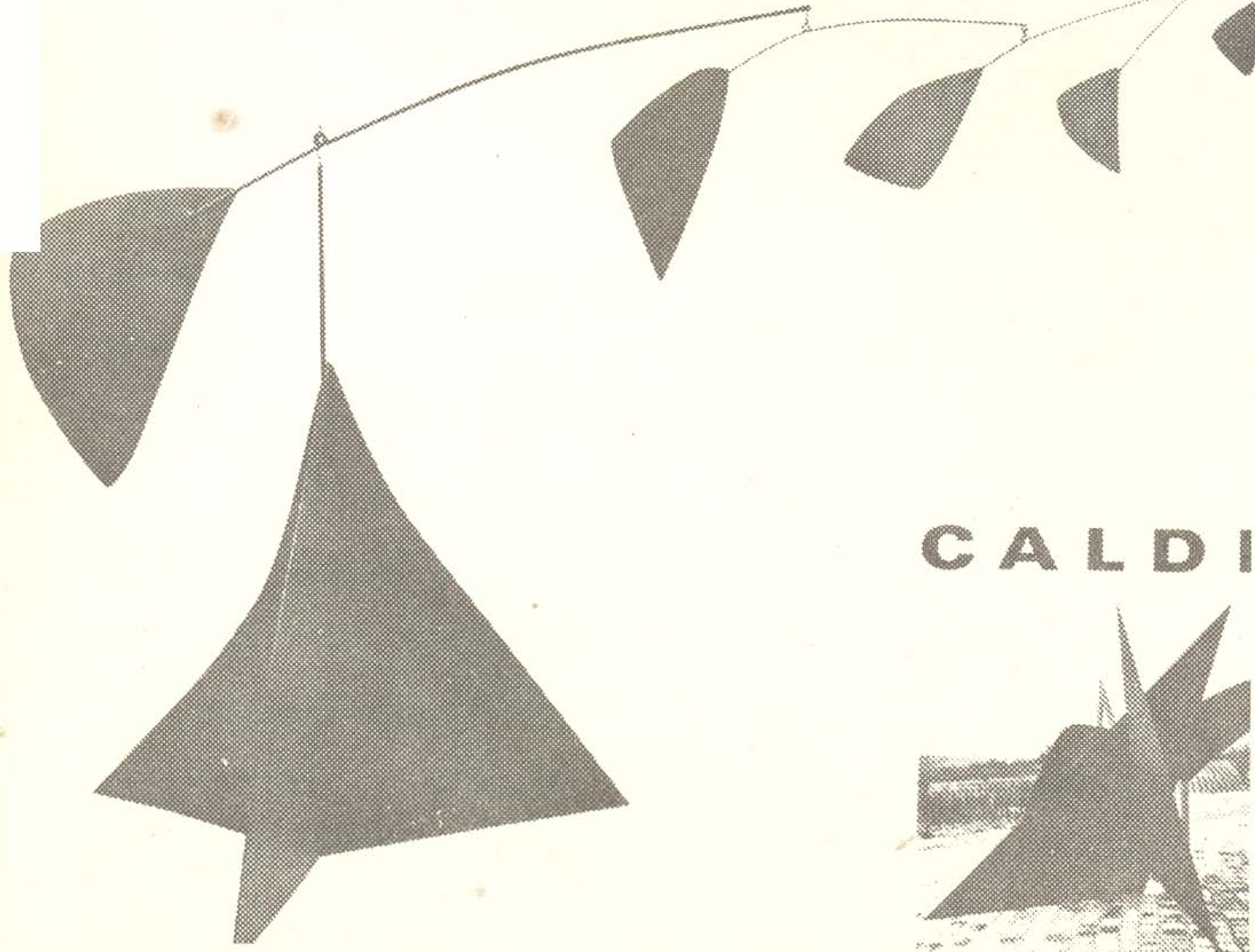
● وتعتبر متحركات « كالدر » حتى ما أنجزه منها في تلك المرحلة ، اعمالا في الفن الحركي بكل ما تحمل تلك العبارة من معنى ، اذ يرتكز تأثيرها على حركة الاشكال اكثر من اعتماده على الاشكال ذاتها ، ان الاختلاف الاساسي بين المتحرك والموضوع المتحرك : ان المتحرك تركيب « تشكيل » يتنقل بلا تبصر فيتغير تأثيره وفقا لتتابع وتجاور عناصره ، حتى وان صح فعلا ، ان بمقدور المبدع المجرب نوعا معرفة ما يستطيع الحصول عليه من تأثير بدقة لا بأس بها . قد نشكو احيانا ما في الحرية الظاهرة ، التي تضيفها محرضات طارئة، من تحديدات صارمة لدرجة يغدو فيها المتحرك، ايا كانت المهارة التي صاغته ، مثيرا للملل ويعوزه حضور العمل النحتي الحقيقي . غير أن هذا النقد لاينطبق الا على الاعمال المنقوصة (ان الحركة في الاعمال الناجحة جوهرية لا بد منها كما هو الحال في التسجيل الفوتوغرافي او الطائرة أثناء طيرانها ، وسوف يغدو الموضوع بدون الحركة شيئا آخر)(جورج ريكي)).

● تفوق متحركات « ريكي » متحركات « كالدر » بمتانة صياغتها كما ان مدى حركتها الممكنة أشد تحديدا في الظاهر ، كان « ريكي » يعتقد ان في وسعنا اقامة تصنيف نظري ذي ستة أو ثمانية نماذج من الحركة نكتفي باستخدام اثنين أو ثلاثة منها فقط ، ويظن أيضا ، وهذا عين الصواب ، أن التأثير الناتج عنها مفاجيء دوما . وقد لاحظ قائلا :

« عندما تشكل موضوعا متحركا فانك ستندهش على الدوام بحركته دون غيرها ، ومهما بلغ الشكل في اعداده فان الحركة تبدو آتية من مكان آخر . » .

ويشكل نزوعهما الى الانفعال وعدم الانخراط في الجماعات المتجاوبة مع الفن الحركي احدى السمات المشتركة بين « ريكي » و « كالدر » بالاضافة الى جنسيتهما الامريكية واهتمامهما بالمتحركات وتعارضهما مع الآلات الحركية . لقد اسهمت الجماعات المذكورة آنفا في تعزيز الجانب « العملي » والتجريبي المتعمد للحركة اكثر من اسهامها في تعزيز السمات الجمالية الصرفة ، كما ان العمل الشاعري للنحات الالماني (غونتر هيز) يقف وهذا الاتجاه على طرفي نقيض . صاغ (هيز) من أسلاك حديدية تشكيلات بحجوم مصغرة ، تتألف بوجه عام من اطار مرن وغير ثابت ويحتوي على العديد من العناصر المتذبذبة ، قال عنها احد النقاد الالمان بانها « شكل من أشكال فن الغرافيك في الفراغ. » . بالاضافة الى ذلك فان وجه الشبه القائم بينها وبين رسوم « بول كلي » واضح للعيان ، ان لم يكن في روحيتها فمن الناحية الشكلية . يبدو أن « هيز » قد أحيا عبقرية « بول كلي » الخلاقة في أبعاد ثلاث ، كما أننا نعاين في أعماله الملاحظة نفسها من الغموض والكآبة المبهمة ، لم يكن هيز قط فنانا تجريديا بالمعنى الحقيقي للكلمة وتجريديته لم تتجاوز تجريدية « كلي » ، وفي هذا الصدد تختلف منحوتات « هيز » أيضا عن تظاهرات الفن الحركي والفن البصري الاكثر نمطية .

● وفي أوربا ، الموقع الحصين للحركة ، كان تأثير المصور (فيكتور فازاريللي) ذي الاصل الهنغاري هو التأثير السائد دون أن يتطرق الى ذلك ادنى شك .



أعمال للنحات كالدر

وبما ان اولى دراساته قد تمت في اكاديمية موهلي (باوهاوس بودابست) فانها ، بناء على ذلك ، تتسم بأهمية خاصة . فجاءت أعماله مشبعة على الدوام بروح الباوهاوس وفكره ونقل بالتالي عناصر تقليد الباوهاوس الاساسية الى الفنانين الشباب الذين داروا في فلكه .

● على الرغم من ان اسم فازا ريللي يرتبط اليوم بتجريدية صرفة الا ان تجريديته تلك وليدة دراساته عن الطبيعة وفناننا يعترف بذلك بطيبة خاطر . لكنه كان على ثقة بضرورة التخلي عن آخر آثار التصوير التشبيهي ، سواء عاد الامر الى فنه الخاص ام الى فنون الاخرين ، للسعي وراء رؤيا « المدينة الجديدة ، الهندسية ، المغمورة بنور الشمس ، الفنيةبالالوان» تلك المدينة التي يصبح الفن فيها « حركيا ، متعدد الابعاد ، جماعيا ، تجريديا بالطبع واكثر قربا من العلوم » . تجاوز فازا يللي وبمراحل ما كان عليه الفن الحركي وتطلع الى وظيفة جديدة يشغلها الفنان وعمله الفني في مجتمع متغير بفعل الثورة الاجتماعيةالمرجوة ، لم يعبر « فازاريللي » بما تقدم التعبير الصادق عن افكار الباوهاوس فحسب وانما اضاف اليها افكار البنائيون الروس المتقدمة وبأشد ما فيها من راديكالية .

« ان كان فن الامس يعني « اشعر اولا ثم اصنع » فان فن اليوم يعني : « ادرك اولا ثم نظم ماتصنع » ، ان كان طول عمر العمل الفني بالامس مناطا بجودة المواد وكمال التقنية والكفاءة البدوية فان العمل الفني يعتقد في ايامنا هذه على معرفة ما يمكن تحقيقه من راحة وتوسع وتكاثر .وبناء على ذلك فقداختفى النتاج المصنوع باختفاء اسطورة التفرد والوحدانية بالعمل وانتصر اخيرا العمل الفني القادر على الانتشار والذيوع بالفعل الالة وبواسطتها »(١) .

● في وسعنا اذن اعتبار الحركة في اعمال فازاريللي بديلا للخصائص التي يمتلكها الموضوع المصنوع باليد بينما تعجز المنتجات المصنوعة المفبركة عن الفوز بها . لقد ابرز « فازا يللي » الحيوية التي كانت تصدر في الماضي عن وضوح اللمسة عند الفنان .

● من اكثر خدع « فازا يللي » نمطية تعارض انماط المنظور عنده : (زت - كيك) . انها تجذب الانتباه وتثيره مثل كتاباته حول الطابع المعماري المفرق لاعماله . يستخدم فازا يللي ايضا وسائل اخرى من وسائل الفن البصري المتميزة : تعارض المناطق الملونة بخلائط لونية شديدة التباين بينما تتماثل درجات



عمل (حركي) - جوليو لوبارك

---

(١) فازاريللي : في الدوبيلفريني ، الاتجاهات الجديدة في الفن لندن عام ١٩٦٦ .

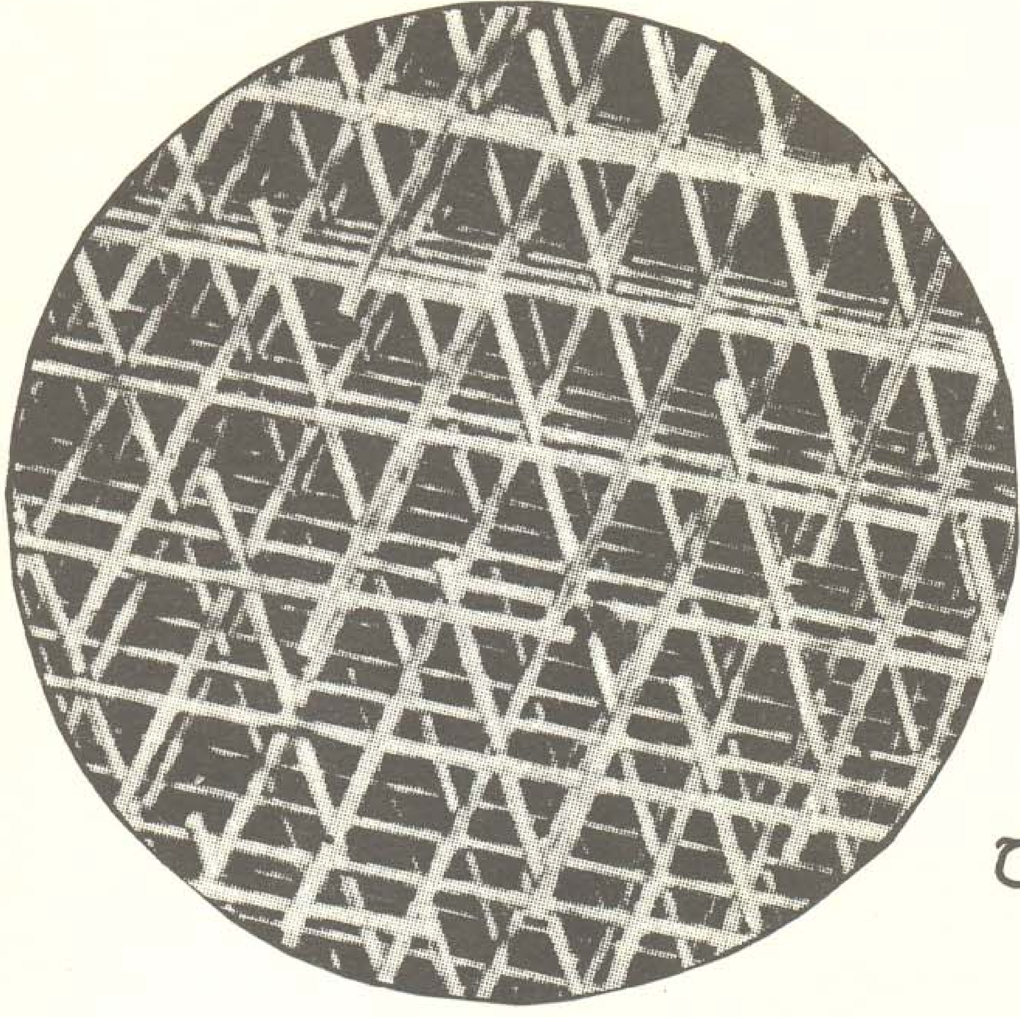
اشراقها ، ان صورة ضوئية (فوتوغرافية) بالابيض والاسود لأران مثلا تقدم لنا تونات (درجات اشراق لونية) رمادية متشابهة نوعا ما .

● لكن (فازا يللي) لم يكتف بالعمل على اللوحات وفي مجال الانطباعات البصرية دون غيرها ، بل قام بتجارب عديدة بالرسم على طبقات من ورق السلوفان (ورق شفافٍ عازل) او على البليكسكلاس (زجاج الوقاية) كان الفنان ينضده ويموضعه فيما بعد على مسافات متفاوتة فيما بينها بشكل يتغير تأثيرها مع انتقال المشاهد من مكان الى اخر . واهتم ايضا بانجاز اعمال تزيينية نصبية تتحرك جدرانها الخارجية وواجهاتها بوسائل بصرية ، وانجز عملا تزيينيا في هندسة العمارة في المدينة الجامعية في كاراكاس .

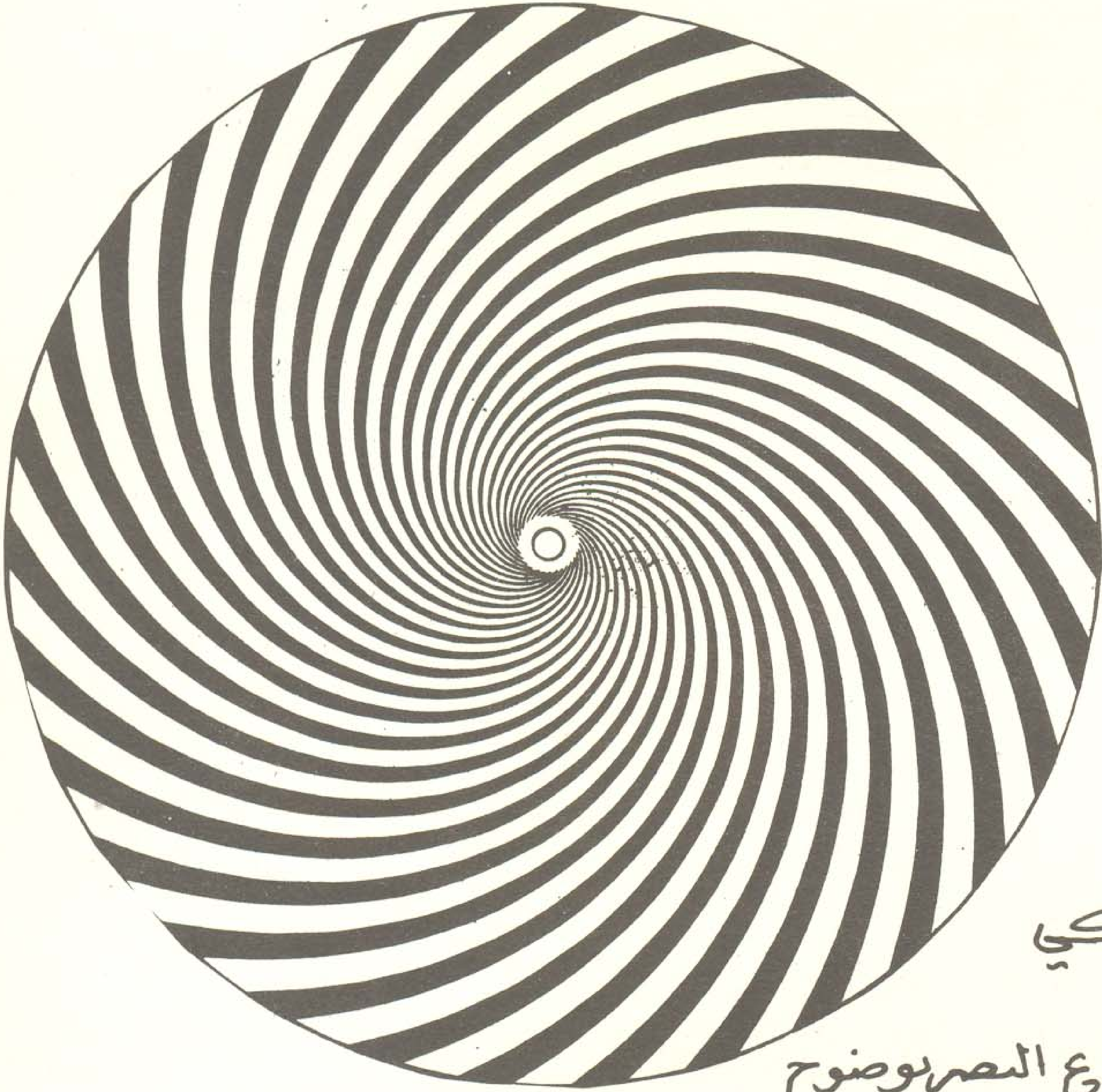
● علينا مع ذلك ان نعترف ان اهتمام تلامذته بالموضوع الثلاثي الابعاد قد فاق اهتمام فازا يللي بمراحل . وبالمقابل فان مصوري الفن البصري الذين ظهروا منذ بداية الحرب قد اهتموا بمشاكل اختلفت تماما . واحد النادرين الذين شاركوا فازاريللي بعض الفنانين هم انكليز او امريكان أي انهم ورثة تقليد مغاير تماما . واحد الفنانين الذين شاركوا فازاريللي بعض اهتماماته الفنان الايطالي « بييرو دورازيو » الذي انجز أيضا ، وربما تحت شكل أقل تعقيدا ، اعمالا تحمل التأثيرات المتميزة نفسها . ومن المهم ان نذكر ان « دورازيو » قد بدأ عمله الفني عشية كمصور المواضيع استوحتها واقعية اشتراكية .

● كان الفنان « ريتشارد أنو سكيفتش » من أكثر العارضين مهارة للتأثيرات البصرية الخالصة ، في الولايات المتحدة ، البلد الذي حظي فيه الفن البصري، ولفترة قصيرة بشعبية واسعة للغاية ، كان (أنو سكيفتش) وريثا لتقليد الباوهاوس بسبب واحد: انه درس ذات مرة في يال YAL مع « جوزيف ألبير » Josef Allbers ، وباعتباره تقنيا لامعا فقد أنجزنماذج غير مستقرة ، عرضت بين أغرب ما ظهر من مواضيع على لوحة ، واشبعها بأناقة امريكية نموذجية . لكن في موهبته شيئا ما يحدها ويجعلها رتيبة . كان أنوسكيفتش ينزع الى تنسيق رسوم مقسمة الى مربعات ومعينات توحي ، بجلاء ، بقرابته مع « ألبر » الذي كان استاذه ، لكنها تحملنا أيضا على أن نجري مقارنة ذات شأن مع أعمال (أد رينهارت) التي تحدث تأثيرات بصرية لها قدرة مفاجئة ان عايناها عن بعد كاف .

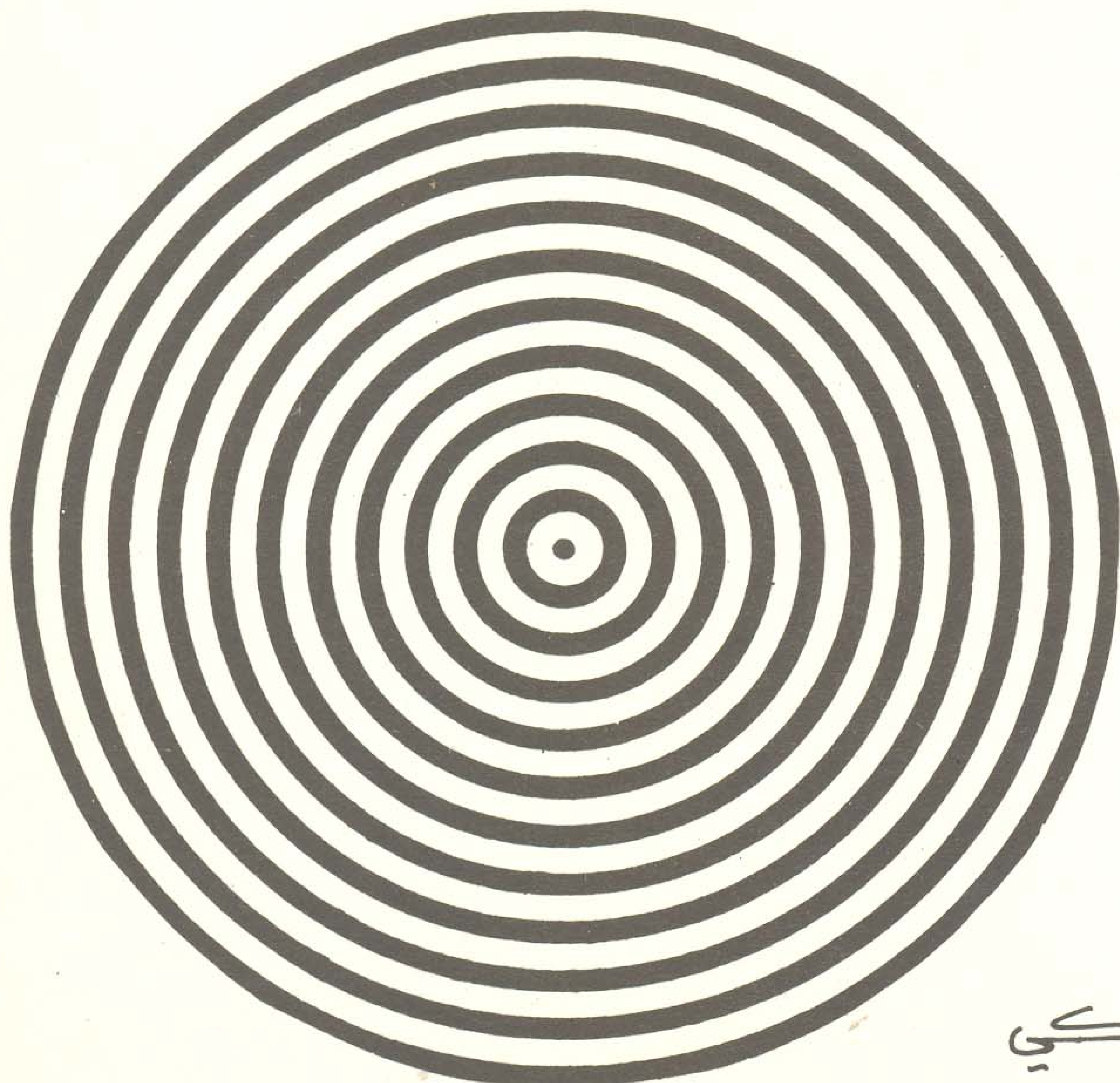
● لم يعتبر رينهارت ، على الاغلب ، فنانا تعبيرا تجريديا حقا وانما حلقة قائمة ما بين التعبيرية التجريدية ، وتجريدية ما بعد التصوير ، انه النظير اذن (لارشيل غوركي) اذ يمثل نهجه الجسر القائم



فرانسوا مورليي
يظهر خداع البصر بوضوح



تداسكي
يظهر خداع البصر بوضوح



تداسكي
يظهر خداع البصر بوضوح

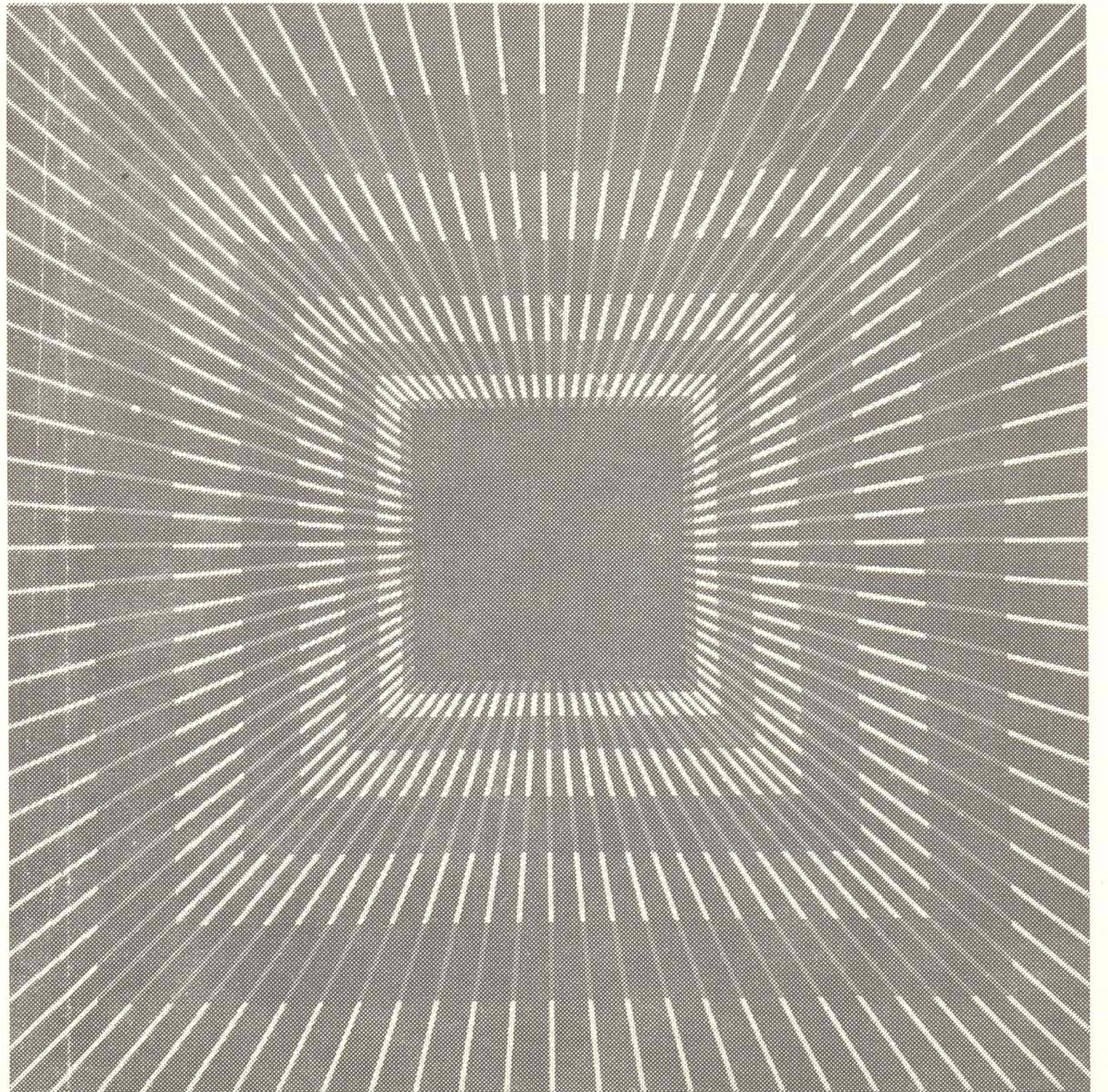
ما بين السريالية والتعبيرية التجريدية ، وفناننا الآخر الذي يحتل مكانا محددا نوعا ما هو (لاري بونز) وكما لاحظ كرميت س. شامبا في مقال له نشر في مجلة أرتفوريم ذات النفوذ ، أن الفنانين (بونز) و (بولوك) يشتركان في نقاط كثيرة :

ــ « ان أعمال بونز قد أخذت على عاتقها ، مثلها في ذلك مثل أعمال(بولوك) العظيمة التي أنجزها بين : ١٩٤٩ ــ ١٩٥٠ ، مسؤولية ان تغطي القسم الاعظم من السطح الشاغر وعالجت هذا السطح مشددة على الامتداد والاستمرارية اكثر من تشديدها على البؤرة . ان الصورة المتميزة عند هذين المصورين تؤكد دوما على وحدة السطح الملون بتكرار منغم (موقّع) لعناصر التصوير المتشابهة . كانت عناصر بولوك خطية بوجه خاص بينما كانت عناصر بونز لونية قبل أي شيء آخر، لكن الدور الذي لعبته واحد عند الفنانين . »(٢) . ومن المهم مع ذلك أن نشير الى ان (بونز) قد اعتبر بحق، اكثر مما اعتبر (رينهارت) ، من مصوري الفن البصري ولمرحلة لابأس بها من حياته الفنية ، ان لوحته : سرعة مضاعفة التي يعود تاريخها الى الفترة ١٩٦٢ ــ ١٩٦٣ تمثل هذا النمط من نتاجه . لايقوم رسم بونز على شبكة واحدة وانما على شبكتين متطابقتين من نقاط لونية ، رغم تماثل ألوان تلك النقاط في كل مجموعة، فاذا ما أرادت العين تمييز الشبكتين احداهما عن الاخرى ، ألفت نفسها عاجزة عن التركيز الصحيح من جراء تألق التضاد الملون ، وانطلاقا من هذا الواقع تبدو النقاط نفسها ، وكأنها تنتقل من مكانها باستمرار، كما أن النقاط التي رسمها الفنان في حوافي القماش تزيد من هذا التأثير ، نخلص من ذلك ، اذا جاز القول، الى اعتبار ، ان الرسم يستمر الى أبعد من حوافي السطح الشاغر .

● لم يكن (لبونز) ان يستمر في هذه التأثيرات البصرية المتنفذة فبدلا من أن يستمر باستخدام ألوان ملتمعة شديدة التباين نراه يتحول الى استعمال الالوان الدخانية ، وأخذت النقاط اللونية تتسع وتستطيل حتى غدت كتلك الاشكال التي يمكن مشاهدتها ، تحت المجهر ، في نقطة الماء العكرة المستخرجة من مستنقع ... وعلى الرغم من أن هذه الاعمال لم تبلغ بجاذبيتها مستوى أعماله السابقة فما زالت تمنحنا انطباعا من الحركة والطاقة تجعلانها تختلف عن أعمال الفنان (كينيت نولاند) الساكنة الذي يفوقه بانتمائه الى التصوير التجريدي المتأخر .

● ان الطاقة في أعمال الفنانة الانكليزية (بريجيت ريلي) من أكثر الصفات اثارة للدهشة ، وتزعم الفنانة بأنها افضل من اختبر التأثيرات البصرية منذ عام ١٩٤٥ ، ففي مقدمة دليل معرضها في بينالي البندقية لعام ١٩٦٨ كتب (دافيد تومسون) ما يلي :

ــ « من أكثر الخصائص تميزا في فن بريجيت ريلي انها كانت تلح بمثل هذا التركيز لتبديل الاستجابة الحسية الى شيء ما آخر . ان الاحساس الذي تهبه ريلي لهو على ارتباط وثيق بخلق نظائر بصرية للتعبير عن الانفعال او أنه يرتبط ، وبمزيد من الدقة ، بخلق نظائر بصرية لحالات النفس المتفردة للغاية . ان الحدة العدوانية ذاتها التي يمارسها فنها على العين يقودنا ، ان جاز القول ، الى ما بعد النقطة التي لا تتجاوز التأثير البصري البسيط الذي تحول عند الفنانة الى احساس مادي حاد ندركه بحاسة الحس الحركي تحت شكل من أشكال التوتر او التحرر الذهني ، القلق (الحصر الذهني) او غبطة الشعور المتزايد بالذات أو الشعور المتزايد لحالات الوجود المألوفة نوعا ما او حتى الغريبة منها . »(٣) .



رتشارد أنو سكو فيتش

---

(٢) (كيرميت س . شامبا « التصوير الجديد عند لاري بونز ، ارتفورم (فن المساحة) صيف عام ١٩٦٨ ، المجلد الرابع رقم ١٠ الصفحات ٣٩ ــ ٤٢) .

(٣) دافيد تومسون : بريجيت ريلي دليل معرض الجناح البريطاني في بينالي البندقية .

● في هذه الفقرة يكشف لنا تومسون ببراعة ان اعمال (ريلي) لاتعبر عن الطاقة فحسب رغم الطاقة الشديدة التي تتصف بها أعمالها . فهي لم تكتف ، بخلاف كثير من الفنانين الحركيين الذين عاصروها ، بالابحاث شبه العلمية على الخواص البصرية ، بل ارادت ان تستخدم التأثيرات التي اكتشفتها لغايات شخصية للتعبير عن بعض سمات شخصيتها الذاتية. وهي بذلك تختلف عن الفكر المجرد واللاشخصي للفن الجماعي كما جسده ڤازاريللي وتلامذته .

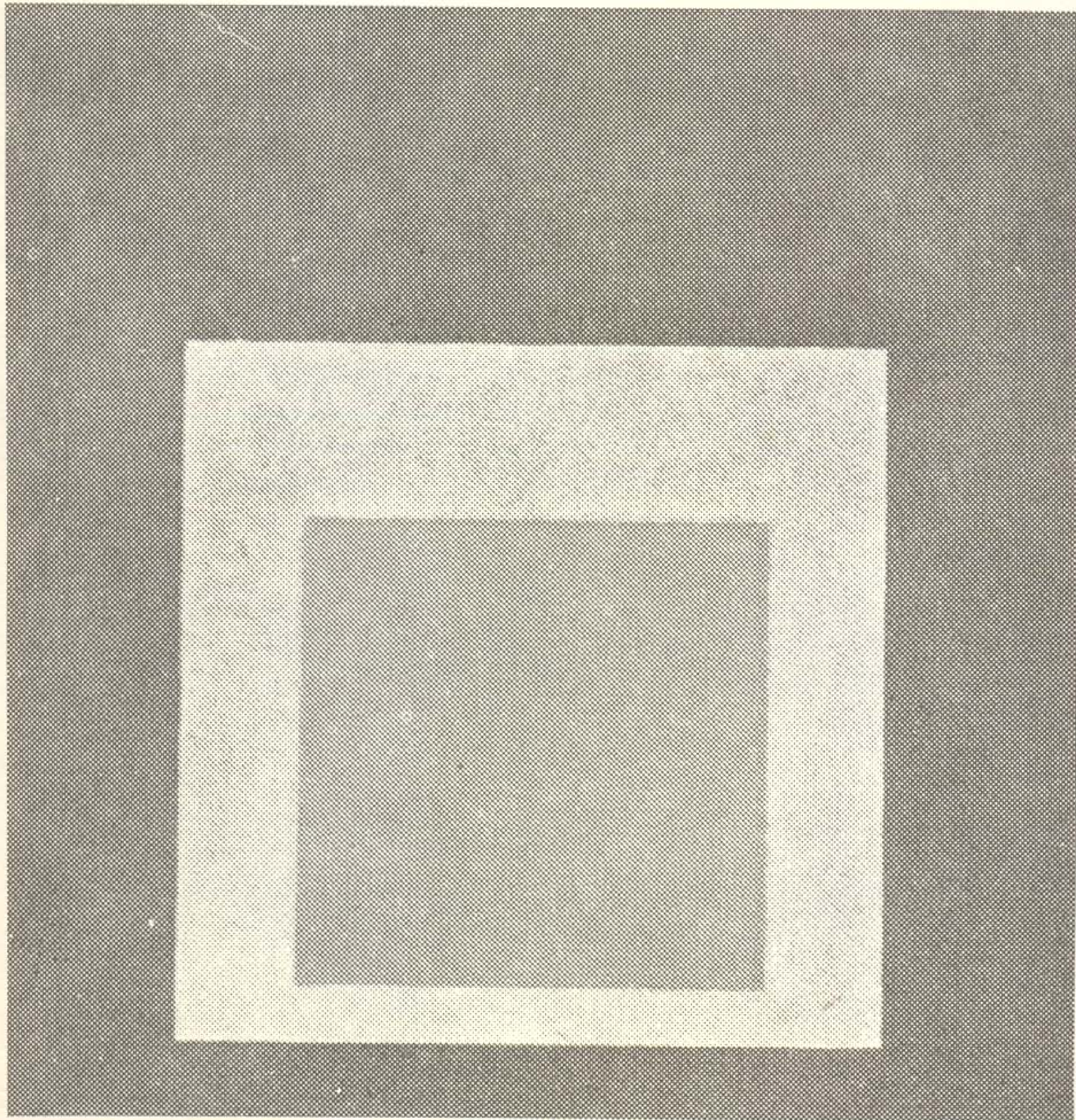
● من بين الفنانين الاوائل الذين اثروا على (ريلي) يمكن أن نذكر « سيرا » ، فقدانجزت الفنانة أثناء دراستها اعمالا رائعة تنتمي الى الانطباعية المحدثة ، وتأثرت أيضا بالمستقبليين الطليان على الرغم من انها لم تكتشفهم الا إبان زيارتها لايطاليا عام ١٩٦٠، أي السنة نفسها التي ظهرت فيها أعمالها البصرية الاولى .

● انجزت (بريجيت ريلي) في بداية الستينات بل ولغاية عام ١٩٦٧ اعمالا باللونين الابيض والاسود دون غيرهما ، لوحة تيار Current ، التي تعود الى عام ١٩٦٤ ، وهي لوحة نموذجية لما انتجته الفنانة آنذاك ترتبط اعمال ريلي ارتباطا وثيقا بمقياس دقيق من اختيارها ، (لذلك فانها لم تسمح نوعا ما بتصوير اي من اعمالها) بيد ان لاعمالها المطبوعة هنا تأثيرا بصريا ساعد على احتفاظها بكامل قوتها وان كانت النسخ الفوتوغرافية أصفر من الاصل بكثير . وكما يوحي عنوان اللوحة ، وان كانت تجريدية ، ان الفنانة قد استوحته عن ملاحظتها للطبيعة . وتبدو تموجات الرسم انها توضيح لما استنبطته الفنانة من التموجات التي يمكن رؤيتها على سطح مجرى مائي.

● ويعود عنصر المنظر ، الملازم باستمرار للفن البريطاني ، للظهور في لوحة ريلي : « كاتاراكت ٣ Cataract III » ١٩٦٧ ... ان الصيغ المتموجة في اللوحة السابقة قد أصبحت في هذه اللوحة الطف واوضح بفضل استعمال اللون الذي حل محل عدم انتظام الرسم الذي ولدّ الحركة في العمل السابق ، ونعاين ، للمرة الاولى ، على الرغم من أن الخلائط اللونية غير ناصعة ، ظاهرة « الخلفية البصرية المتلاشية » تلك التي ستفتن الفنانة من الآن فصاعدا، ان ظاهرة « الانفتاح البصري » تلك هي الميكانيكية التي تنقاد العين بواسطتها فترى لونا لا وجود له في الواقع باظهارها لصور ثابتة مكملة على المناطق الواقعة بجانب المناطق التي يبلغ فيها اللون اشده .

● في عام ١٩٧٠ ، اي في الوقت الذي انجزت فيه لوحة : (الأسرة Apprehend) ادركت ريلي مهارتها الكاملة في التحكم باللون فتخلت عن استعمال الصيغ أيا كانت واكتفت بأبسطها : الشرائط او الخطوط المتطاولة . انها العلاقات بين الفروق الدقيقة (Nuances) المتعددة التي تخلق الآن الحركة والحياة على القماش . وبما ان خطوطا بسيطة تشكل قسما عظيم الاهمية من قاموس التصوير الامريكي الحالي فمن المفيد اذن ان نقارن طريقة استعمال (ريلي) لهذه الشرائط مع طريقة كل من الفنانين (كينيث نولاند) و (فرانك ستيلا) . ما فتئت لوحات (ريلي) تمدنا بالانطباع نفسه للطاقة الشديدة كما هو الحال في أوج أعمالها ، حتى لو كان ذلك قياسا بالحجم الذي ينزع النقاد الى اقرانه بسلبية مقصودة .

● سبق ريلي في طريقتها باستخدام الشرائط الملونة فنان بريطاني هو (بيتر سيدلي) في لوحته (*تلطيف الأصفر*) *التي يعود تاريخها الى ١٩٦٥* ، ترتبط أعمال (سيدلي) و (ريلي) ارتباطا وثيقا وتشهد أعمالهما على تأثرهما المشترك ، ومع ذلك فان سيدلي قد سعى الى قطع مختلف يبدو أن ريلي لم تسع اليه قط : صيغة دائرية على شكل دريئة لعبت دورا بالغ الاهمية في الفن الامريكي في السنوات الاخيرة وهنا أيضا نرى اختلافا بالتأثير الذي يبدو انه يلخص بعض الاختلافات بين الفنانين التجريديين في أمريكا وأوربا . فبينما كانت دريئات (نولاند) سكونية او انها توحي فقط بدوران بطيء باستخدام « الانفتاح البصري » على حوافي الرسم نجد دريئات سيدلي تعرض ايهاما بالتقدم والتراجع بحيث يصبح سطح اللوحة بكامله متحركا .



جوزيف البير

● استخدم سيدلي لوحاته الاولى ذات الشكل الدائري بداية لتجاربه الجديدة التي أضاءها بمصافي ملونة وحركها فعلا بواسطة محرك دوار ، وبلغت هذه المحاولات ذروة نجاحها في عام ١٩٦٩ من خلال انجاز طموح لوسط حركي لالعاب ضوئية مبرمجة داخل قبة ما .

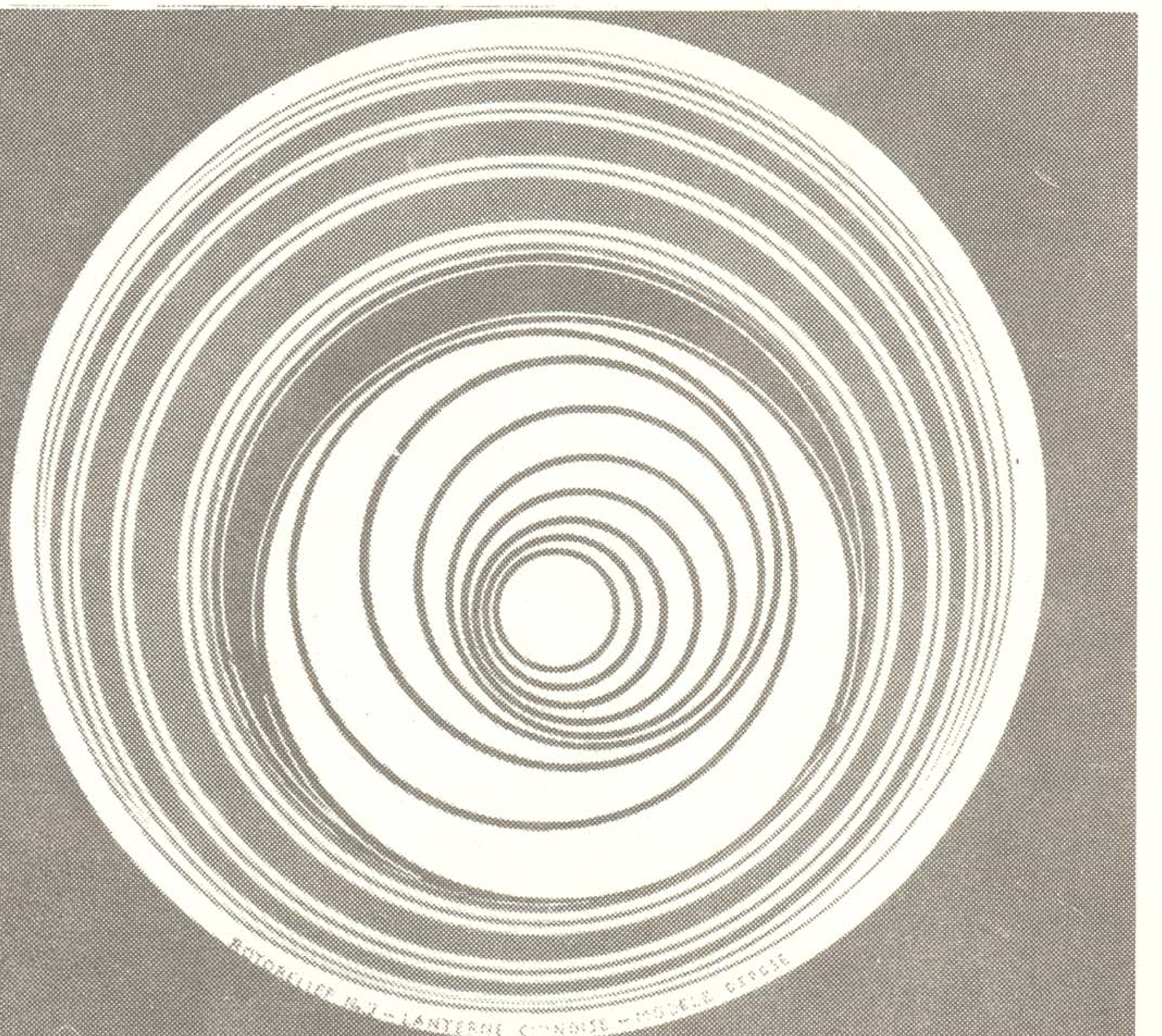
● لم تبلغ فعالية الفنانين الانكليز في ريادة التأثيرات الحركية فعاليتهم في اكتشاف التأثيرات البصرية المحضة فوقفوا ، من هذه الزاوية ، بمعزل نوعا ما عن التيار الحركي العالمي الذي اتخذ باريس مركزا رئيسيا له لكنه ضم فناني العالم قاطبة . ان انعدام الفردية الاساسية في هذا النوع من الفن ، الذي رأينا مثيلا له في أعمال ڤازاريللي ، قد فتح أمام الفنانين ، على اختلاف آفاقهم ووجهات نظرهم ، طريقا سهلة لاكتشاف لغة مشتركة .

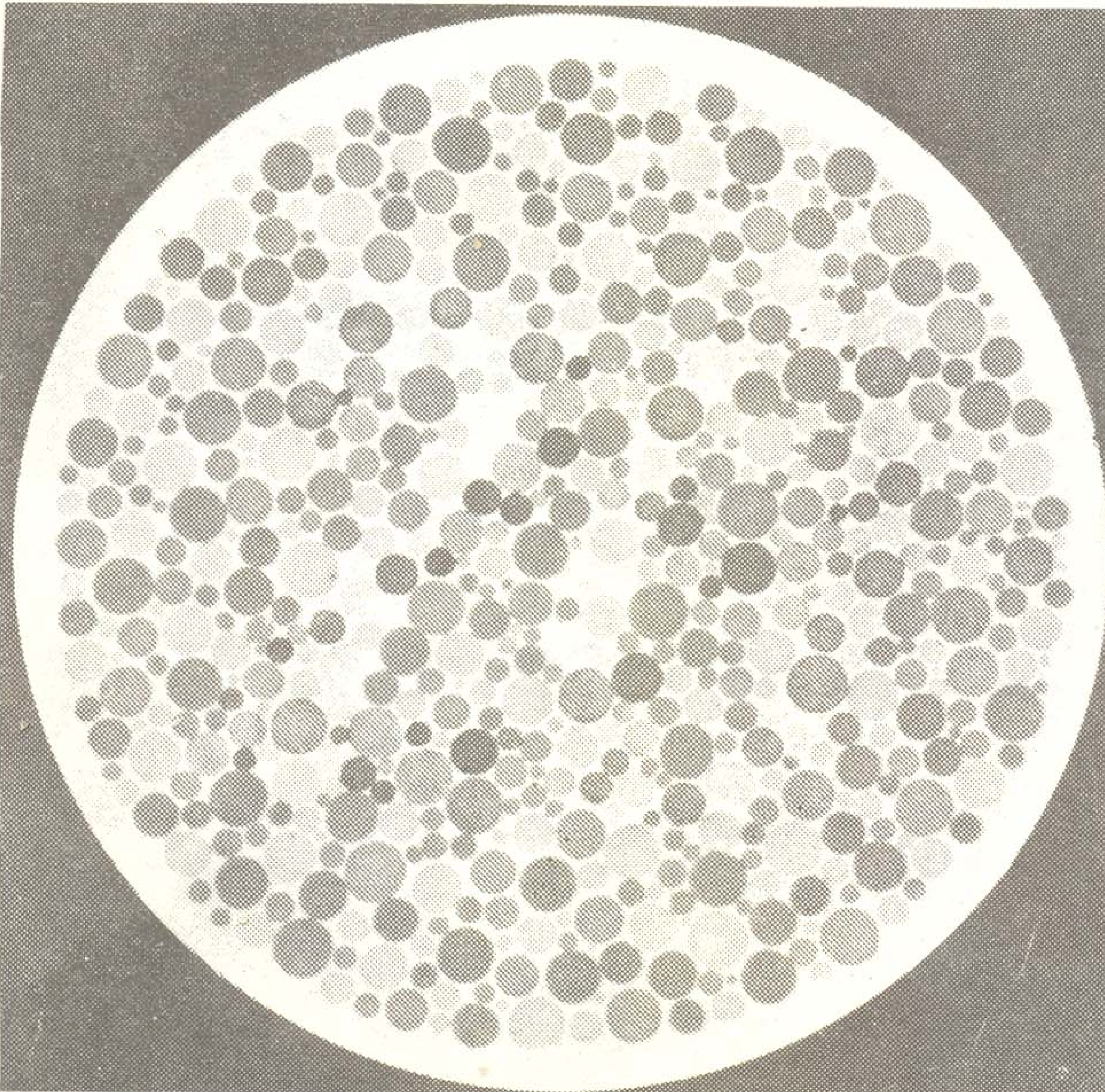
● يقدم لنا الفنان أغام والفنان الفنزويلي (كارلوس كروز دييز) مثالا جيدا لانهما يتشابهان تماما في طريقة عملهما . فقد اهتم كلاهما بوجه خاص بالاعمال التي تتطلب ، (لكي نعود من خلال ذلك الى طريقة تصنيف بوبر) تدخل المشاهد ومشاركته ، وبمزيد من الدقة ، ان ما أنجزه الفنان لايمنحنا التأثير المطلوب الا اذا غيرنا مكاننا أمام اللوحة .

● أن سعي آغام وراء الحركة قد جره الى تنويعات في البحث لاتحصى ، مادام قد ابتكر وللمرة الاولى لوحاته « القابلة للتحول » في عام ١٩٥١ . يمكن للمجموعة الاولى من هذه اللوحات ان تتغير باستخدام عنصر له جذر وتدي أو باستخدام عناصر مختلفة باستطاعة المشاهد نفسه أن يغير مواضعها الخاصة . تأتي بعد ذلك أعماله التي تنتشر « بالمطابقة » أو بطريقة « تعدد النغمات » كلما مر المشاهد أمامها وهذا ما قاله آغام عن اللوحات التي يصفها بـ « المتعددة النغمات » ، « يتألف سطح اللوحات من زوايا متوازية بارزة تشكل قياسا ايقاعيا أصور عليه مختلف المواضيع ، وان باستطاعتي تصوير ثمانية مواضيع مختلفة على لوحة واحدة : يبدو أنها تتداخل فيما بينها ان وقف المشاهد أمام اللوحة تماما ولكن مواضيع اللوحة الواحدة تنفصل عن بعضها تارة وتتآلف تارة أخرى ، كل حسب دوره ، في كل مرة ننتقل فيها الى اليمين ام الى اليسار » (٤) .

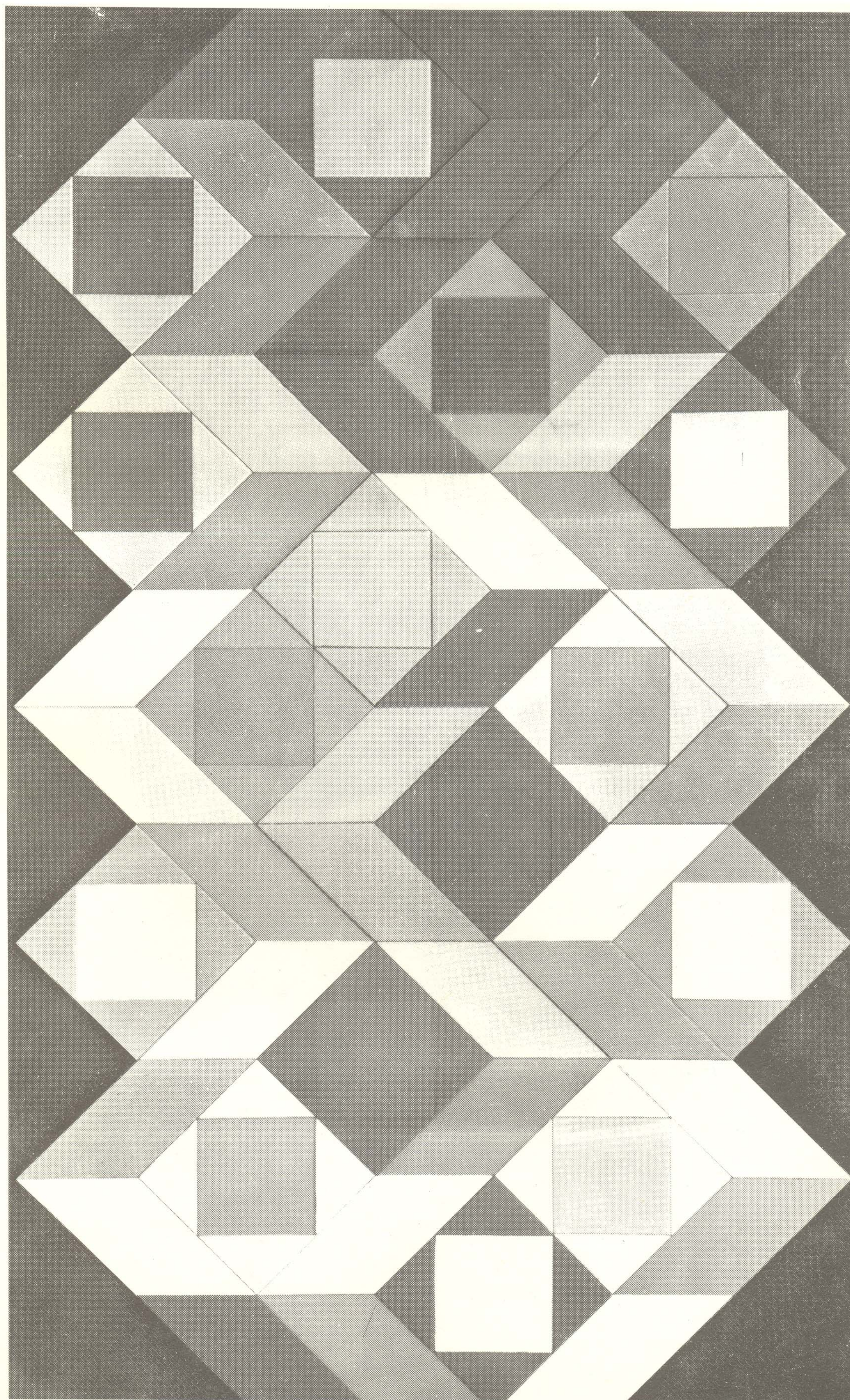
● غامر آغام أيضا بانخراطه في الميدان المتعلق بـ « المتحرك » وانجز أعمالا تهتز عناصرها ، المثبتة بواسطة النوابض » عند أي احتكاك ، أيا كانت درجته فتتولد عنه كل أشكال الخداع البصري .

● تبنى (كروز – دييز) منهجا يختلف قليلا عما استخدمه آغام في تعدد نغماته ، فبدلا من تصوير الرسم على زوايا متوازية مع النقطة المتجهة نحو المشاهد استخدم (دييز) صفائح ضيقة تشكل مع سطح اللوحة زاوية قائمة . وعلى هذه الصفائح يضع الفنان ألوانه التي تنعكس على السطح الذي يحملها ، وهنا أيضا تختلف التأثيرات باختلاف وضع المشاهد ومكانه .





(مارسيل دوشامب) يقدم تجاربه في الفن البصري



ڤازاريللي ٠

● تقوم بين أعمال (كروز ـ ديز) ومواطنه (ج . ر . سوتو) علاقة ما . لانهما يعتمدان التأثير المتموج الذي يلعب أيضا في باكورة أعمال الفنانة (بريجيت ريلي) دورا بالغ الاهمية . ولكن العلاقة القائمة بين أعمال (سوتو) وتقليد تجريدية الضلع الحاد الذي أبدعها موندريان أكثر وضوحا ، على الرغم من ان اعماله اللاحقة قد أبعدته كثيرا عما نعتبره ، بوجه عام ، « تصويرا » . وسوف نرى أن هذا الفنان سيسعى من الان فصاعدا الى فن سيصبح رائده الخاص وينفصل نهائيا عن العالم الخارجي . كما فعل (موندريان) بالتحديد .

● ان أولى أعمال (سوتو) الجديرة بالملاحظة، تلك التي انجزها في بداية الخمسينات ، بعد وصوله الى باريس بقليل ، وتقوم هذه الاعمال على استخدام الفنان لعناصر متماثلة قابلة للتكاثر ، الهدف منها ، حسب قوله ، تحويل الرمز الى غفلية مطلقة ببذل قصارى جهده للتحرر من الفن الذاتي . حينئذ باشر الفنان باستخدام ألوان قابلة للتبادل فيما بينها وموزعة كيفما اتفق . وانتقل الى الفن الحركي في عام ١٩٥٥ عندما باشربتنفيذ تنضيداته علىزجاج (بليكسيكلاس) . ثم نضد الفنان على مسافة منها ، باتجاه العمق ، حلزونيات مرسومة على هذه المادة . ان للحركة البصرية الناتجة عن ذلك علاقة مباشرة بالمسافة بين السطوح .

● انتقل سوتو من تنضيداته تلك المصنوعة من زجاج الوقاية الى تنضيدات من نوع آخر . واخذ يعلق شبكات معدنية (من أسلاك حديدية أو غيرها) أمام خلفية مخططة (لوحة : اهتزاز) . ان لهذا النسيج المخطط تأثيرا مدهشا ، اذ يبدو وكأنه يهاجم الاشكال المتموضعة أمامه وينفيها جزئيا ، كما أن الانطباع يزداد قوة وتأثيرا كلما حرك المشاهد راسه أو جسمه ومهما بلغت درجة حركته ، تحدث الناقد الانكليزي (غاي بريت) عن انعدام « الخداع » في أعمال سوتو قائلا :

ـ « تقيم اعمال سوتو علاقة مادية ملموسة مع ادراكاتنا الحسية ، مهما بلغت تجربتنا في توزعها ».(٤) ومن المؤكد أن الفنان قد استخدم الخداع البصري بطريقة لا علاقة لها بخداع المخادع .. ويصح هذا أيضا عندما غامر الفنان بانخراطه في بعض المفاهيم المتعلقة بالمحيط الحركي ، ان أكثر انجازاته اثارة تتلخص ببساطة من حواجز معدنية او خيوط من النايلون يعلقها بالسقف بطريقة تغطي الفراغ الشاغر بمجمله. ويدرك المشاهد العمارة المحيطة بها وكأنها شيء ما قد « تحولت فيه المادة نهائيا الى طاقة » فتتملكه حيرة مطلقة .

● تولد أعمال الفنان الالماني غونتر أوكير (تجسيمات من المسامير) تأثيرا مماثلا نوعا ما وانما على نطاق اضيق. وتقدم لنا المسامير الملونة بالابيض والقائمة على سطح أبيض أيضا انطباعا بفقدان العمل جزئيا لوحدته المادية بحيث أن العين تعجز تماما عن الاحاطة بالسطح المتوازن الموحد المستوى الذي تحدق فيه . وتحرك خدعة مماثلة ، نوعا ما ، تجسيمات خشبية ملونة بالابيض للفنان البرازيلي (سرجيو ده مارغو) ان السطح هنا مغطى بقطع خشبية صغيرة الحجم مقطعة من ساق خشبية شذب الفنان كل قطعة منها بزاوية تختلف عن غيرها ، فبينما تستقبل الاطراف المنشورة الضوء وتوزعه باتجاهات مختلفة نرى أن الجوانب المكورة لكلحجم تجتذب الظل اليها . ونلاحظ في لوحاتالفنان (أندريكو كاستيلاني) حيث استخدمت المسامير والقصاصات لاحداث حاجز غير منتظم ذي بروز بسيط ، لم يكن بالطبع تأثر كل من (أوكر) و (كاستيلاني) بالفنان (كلاين) أمرا عرضيا مادام الفنانان قد استخدما الخداع البصري بدرجة مخففة لاضفاء طابع مادي أقل صلابة وصرامة . وقد تحدث (كاستيلاني) عن « قصر بصر الذاتانية (اقامة المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتية) » وعن « ضرورة المطلق » وتعود آراء (كاستيلاني) هذه الى افكار كلاين النموذجية .

● لم يحظ اي شكل من أشكال الفن التي كانت موضوع حديثنا في هذا البحث، باهتمامالجماهير الواسعة المتزاحمة في كبريات المعارض الحركية التي اقيمت في الستينات ، ان الجمهور يسعى الى فن ينسجم تمام الانسجام مع الآلة والذي يمكن اعتباره بالتالي متوافقا مع المدنية التكنولوجية الحديثة .

● لم يكن هذا التقارب ، وعلى نحو ما ، الا محض وهم . ان « أمسيات الفن والتكنولوجيا » التي نظمت في نيويورك عام ١٩٦٦ على أمل اقامة تعاون بين الفنانين والمهندسين قد توقفت ولم تتكرر المحاولة لسنوات عشر تالية . ومن الغريب أن نذكر ، بهذا الصدد ، أن الولايات المتحدة المتقدمة على كافة دول العالم تقنيا لم تحتل الطليعة فيما يتعلقبالفن الحركي. ان الفن المبني على حركة الآلة ان هو الا تعبير عما نشعر به ازاء الآلة اكثرمنه محاولة نقوم بها لاكتشاف مايمكن أن تصنعه الآلة للفنان بالواقع . فالسؤال اذن : معرفة ما اذا كان الفنان نفسه يعتبرنفسه موجها من «الناحية التجريبية » أم لا .

---

(٤) ذكر هذا النص في كتاب فرانك بوبر : اصول وتطور الفن الحركي ـ لندن ١٩٦٨ ـ (صفحة ١١١) .

● قد يلجأ أحد الفنانين الى كتمان سر الوسائل الميكانيكية التي يستخدمها للحصول على تأثيراتها . تلك هي حال الفنان البلجيكي (بول بوري) . فالحركة ، بالنسبة له ، يجب أن تكون « مجهولة ، صامتة ، فوطبيعية » . ويمكننا أن ننظر الى اعماله باعتبارها النظير المعاصر للانسان الآلي الذي أنتجه صناع القرن الثامن عشر . علينا أن نبحث عن أصول (بوري) في الحركة السريالية وليس في المستقبلية او البنائية ولا ترجع الاصول التي استقى منها (بوري) الى الحركتين المستقبلية او البنائية وانما الى الحركة السريالية ، فقد أسهم الفنان ، في نهاية الاربعينات بنشاطات جماعة الـ « الكوبرا » فأظهر مهارة فائقة في استخدام الآلات البسيطة بالاضافة الى ميله الخاص للحركة البطيئة التي لاتدرك الا بصعوبة . ونحن ننزع، كما وضح (فرانك بوبر): **الى ان نرى في السوق المعدنية او خيوط النايلون التي تتموج ببطء في بعض أعمال بوري ، استعارات مستوحاة من الحياة البحرية (تنقلات توتياء البحر وشقائق النعمان البحرية) ، وان ندرك من خلالها أفكارا أخرى تتعلق بحركات الكواكب . ان الفنان نفسه يرفض هذا النوع من التفسيرات الرومانسية اذ أن رغبته لاتتعدى تقديم الحركة من أجل الحركة دون غيرها . وهذا ما يبرز بوضوح في اللوحة المعروضة هنا بأنساقها من الكرات والمكعبات .**

● من الممكن أن تتعارض مواقف بوري ازاء الآلة مع مواقف جان تانغلي . لقد سحرت الآلة في ذاتها تانغلي وفتنته ، فمدحها وقدحها في آن واحد معا ، واستخدمها أيضا ليسخر من بعض أشكال الفن المعاصر . فقد صنع ، على سبيل المثال ، آلات قادرة على الرسم والتصوير بأسلوب تعبيري تجريدي . لكن نقده اللاذع لم يكن بالغ الوقاحة ازاء الآلة في ذاتها . تحدث فرانك بوبر عن ذلك قائلا : « **ان الآلات التي يخلقها تانغلي ، من وجهة نظره الخاصة ، مخلوقات حية توحي اليه بالخوف تارة وبالدهشة والاعجاب تارة أخرى . » فبدلا من وضوح آلات بوري ، نجد في انشاآت تانغلي مظهرا من مظاهر فن الباروك المؤثر للغاية ، (بالوبا رقم ٣) . لقد برمج الفنان بعض أعماله لكي تدمر نفسها بنفسها كما هو الحال بالنسبة للعامل الرئيسي لآلة التصوير التي صنعها الفنان عام ١٩٦٠ لصالة الفن المعاصر ، بينما تركز قطعه الاخرى على اظهاره قدرة الآلة على تحمل عملية اتلاف سريعة (نصب كاميكاز) . ان لتشكيلاته ، على الاغلب تقريبا، طابعا خياليا خارقا يخلو من الميكانيكية .**

ـ تنعم آلات تانغلي ، بالاضافة الى حركاتها وتعاقبها غير المتوقع ، بحرية تحسد عليها . وتنقلنا حيويتها وبلقائيتها وغنائيتها الى حالة انتشائية والى لحظات من حياتنا نشعر فيها بالانعتاق التام من الكبت والنواهي الاخلاقية ، من العمل والشر ، من الحق والباطل ، من القبح والجمال ... انها تقلب النظام القائم رأسا على عقب وتحملنا على الشعور بالفوضى والحرية الفردية التي لولاها لانعدمت . »(٥) .

● **وعلى النقيض من ذلك يؤكد تانغلي نفسه : « ان الحركة هي الشيء الوحيد الساكن والقطعي والدائم والاكيد ... من المستحيل ان نؤمن اليوم بقوانين دائمة وديانات محددة وعمارة مستديمة او بمملكة وسلطان دائمين . ان السكون لا وجود له »(٦).**

● اذا أكد بول بوري ان الفن الحركي ليس بالضرورة فنا يرفض المصالحة مع السريالية ويتناقض معها ، على الرغم من ان الفنانين قد استقوا القسم الاعظم من أصوله بعيدا عنها ، فان نتاج تانغلي الغزير يذكرنا بالعلاقة القائمة بين الفن الحركي والدادائية، ان تانغلي ، بوجه خاص ، الوريث المباشر للفنان (مارسل ديشامب) .

● بمقدورنا ان نلحظ في نتاج (تاكيس) قرابة مع هذا النوع من الفن مختلفة ايضا . فليست الالة عنده بقدر ماهي عليه ، مركز الفعالية وانما المركز فيها ماحالته الالة مرئيا . وذلك مايدفعه لاستخدام المغناطيس بوفرة في عمله .

« ويزوده المغناطيس ، دفعة واحدة ، بلغة الفراغ المستحدثة كليا ... حرر المغناطيس تاكيس من اساليب بناء المعماريين والمهندسين ، تلك الاساليب التي استخدمها غابو . ان نظام البناء في اعمال تاكيس النحتية شبكة مرنة من الطاقة الكهرومغناطيسية لايختلف عن نظام الكواكب » .

● يزود المغناطيس الكهربائي في عمل نموذجي من اعمال (تاكيس) قطب الطاقة الذي يتصل وينفصل بايقاع منتظم . يجذب المغناطيس عندما متصلا (بالتيار) المغناطيسيات الموجبة المحيطة به ويدفعنه المغناطيسيات السالبة ، وتتجاذب المغناطيسيات الموجبة والسالبة فيما بينها عندما يكون منفصلا ، ففي كل مرة تكون فيها الالة في نشاطها تنخرط جميع هذه العناصر في رقصة مستديمة .

---

(٥) (ك. غ. هولتن ، في مقدمة دليل معرض النحت الثاني : لـ : نيكولا شوفير وجان تانغلي في متحف نيويورك ١٩٦٦) .

(٦) مقتطف من صفر (٣) درسيلدورف ، ١٩٦١ صفحة ٤٤ .

(٧) غوي بريت ، الفن الحركي ـ هذه لغة الحركة ، لندن ، ١٩٦٨ ، صفحة ٢٨ .

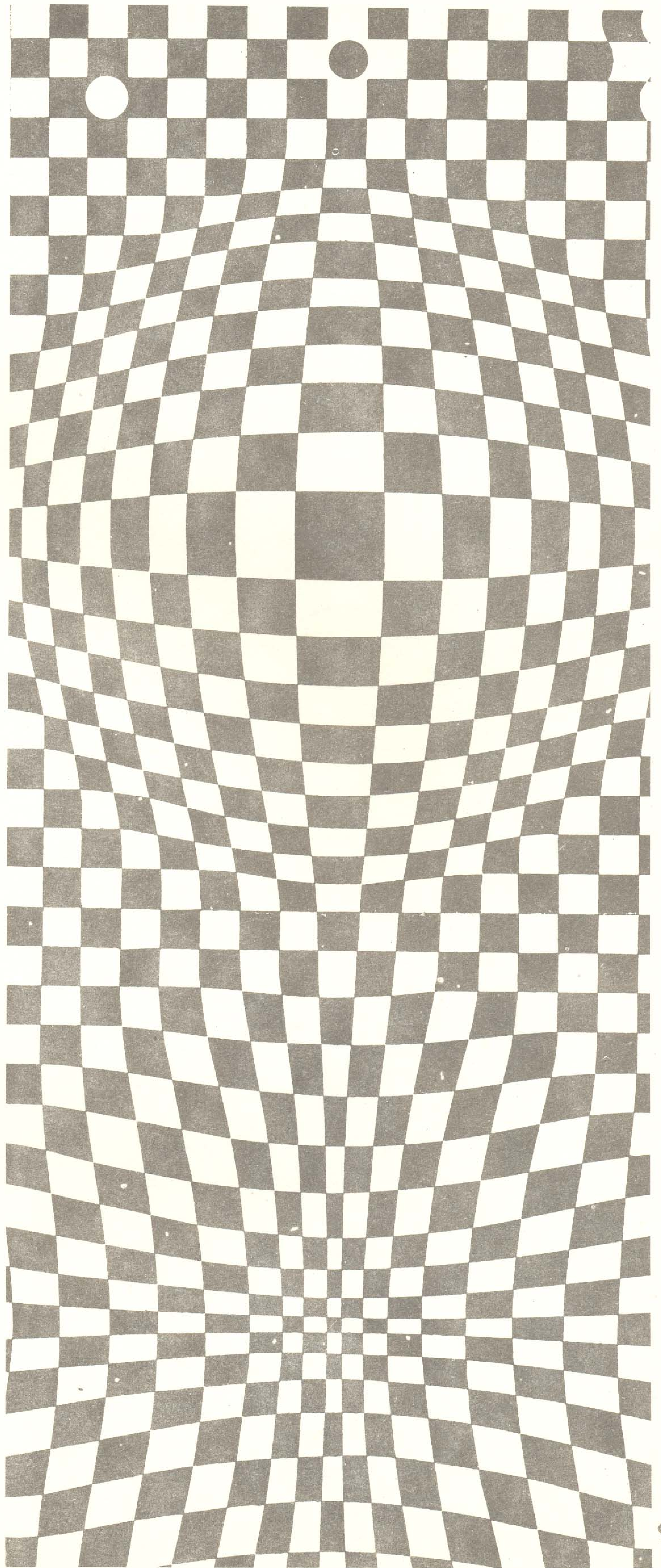
● بما ان منحوتات (تاكيس) تعتمد على الطاقة اكثر من اعتمادها على المادة ، فانها تفتقد للطابع الشكلي ولا تلبث الالة بعد انفصالها عن التيار ان تفقد كل شيء للحضور الذي تمتلكه اثناء نشاطها ، وبناء على ذلك فانها تقف ونتاج كل من بوري او تانغلي على طرفي نقيض . وغالبا مايكون للاصوات ، من جهة اخرى ، اهمية المشهد نفسه الذي تقدمه الالة اثناء عملها .

● لاريب ان اعمال (نيكولاس شوفر) من اكثر اعمال هذا النوع من الفن طموحا . ولد (شوفر) مثل مواطنه (فازاريللي) في هنغاريا واستقر بعد ذلك في فرنسا .

انجز منذ عام ١٩٥٩ منحوتات دعاها بـ « المكانية الدينامية » و « الضوئية ـ الدينامية » انها تعشيقات متحركة من المعدن تشترك مع الاضواء المنعكسة على سطحها فتنتشر من خلال اوراق من البلاستيك الملون، وقد تصطحبها الموسيقى احيانا . غالبا ماتكون مشاريع (شوفير) طموحه للغاية في ابعادها ؛ فقد بلغ ارتفاع البرج الضوئي الدينامي الصوتي الذي انجزه عام ١٩٦١ لمنتزه بوفري دي ليبيج (٥٢) مترا .

ان موقف الفنان الخاص من عمله يزيد من طابعه المسرحي ، انه مؤمن بضرورة الدينامية كنتيجة لفوضى الانفعال والبديهة الصادرة عنها اولا ، وان العبقرية المتمثلة لتشكيلاته لاتستبعد نهائيا فكرة الحركة الطارئة وتتضمن اذن شكلا من اشكال العلاقات غير المتوقعة التي تمنح المسرح الحقيقي طابعه المثير .

● تقودنا تشكيلات شوفير الحركية الى حدود فن الجو المحيط (البيئة) والحدث (عمل تمثيلي امريكي الاصل يتطلب اشتراك الجمهور فعليا في التمثيل ، وتكون الغاية منه اثارة احداث تؤدي الى خلق اثر فني مرتجل) كما تبرز نوعا اخر من الوسائل يفوز بواسطتها الفن البصري والفن الحركي المقلقان والخاصان في الظاهر بالتوسع والاتصال بما يجري على الساحة المعاصرة في البلدان الاخرى .


فازاريللي

٩

فنانونا يستوحون التراث العربي

حين نتحدث عن « التراث العربي وتأثيره على فننا التشكيلي المعاصر » ، نحن نقصد بالتراث العربي الفني ، ماتركه لنا الأجداد من انتاج فني ، ومن حلول فنية متنوعة ، أصبح لها تأثيرها على الفن المعاصر في قطرنا ، وفي الوطن العربي ، وقد لجأ الفنانون اليها لتقديم لوحة فنية ، لها صلتها بالتراث ، وما قدمه من مفاهيم ، ومن عناصر تشكيلية وتجريدية .

ونحب ان نؤكد هنا على ان هذا التراث العربي ليس غريبا عنا ، لأننا عرب نعيش في حياتنا هذا التراث ونراه ونحس بوجوده ونتفاعل معه ، في بيوتنا وعلى بعض الادوات ، نحن نستخدم الكتابة العربية والزخرفة ، والنقوش ونزور بعض البيوت فنعيش في جو يعود بنا الى تراثنا العربي الاصيل ، وهذه العناصر – على اختلاف أهميتها – تمثل جزءا من شخصيتنا ووجودنا الحياتي ، ولها تأثيراتها علينا ، على الرغم من طغيان الاساليب العصرية ، وما استحدثته من وسائل ومن أساليب . ولهذا فموقفنا من التراث يرتبط الى حد بعيد بقضية أعمق وهي ما هي مواقفنا من النتاج المعاصر الفني ، وما استحدثه هذا النتاج من أساليب هي جزء من حضارة حديثة نعيش فيها الآن ، وتمثل جزءا من شخصيتنا أيضا .

ونحن لن ندخل هنا في الجدل العقيم حول(التراث والمعاصرة) ، ولن نخوض في حوار بيزنطي حول الخيار بينهما ، لكننا سوف نعود الى النتاج الفني التشكيلي، ونحاول ان ندرس علميا كيف تأثر فناننا بتراثنا العربي، وكيف انعكس هذا التراث في النتاج الفني ، والى أي حد أخذ الفنان التراث العربي ، واستخدمه وماهي العناصر المأخوذة ، وكيف عالجها الفنان في لوحته عبر مختلف المراحل التي مرت خلال المرحلة الماضية ؟

ومن الواضح أن التراث يمثل بالنسبة للفنان التشكيلي أحد أهم العناصر التي تجعل للفن التشكيلي العربي ، وجوده المستقل عن الفن الاوربي ، فهو يعطي للفن هوية مستقلة ، ولهذا يلجأ الفنان اليه ليؤكد على

تفرده ، وعلى أصالته ، وعلى كيان خاص يقف بوجه عملية طمس المميزات الثقافية للحضارات المختلفة ، التي مارسها المستعمر عبر الظروف المختلفة ، ليمسح الشخصية للبلد المستعمَر ، وهكذا يصبح التراث سلاحا هاما من أسلحة تأكيد الوجود ، يلجأ اليه الفنانون ، والمثقفون عموما ، في محاولة لربط الوجود القومي برباط محكم في وجه الغزو الامبريالي ، وهذا مانراه بوضوح تام في كل معارك اثبات الوجود التي مارستها الشعوب المضطهدة في معركتها مع البلدان المستعمِرة ، انها رجعت لتراثها تحييه ، وتضعه في مواجهة الفكر الدخيل ، ويدخل التراث في معركة ثقافية ضد الغزو ، ويسهم في معركة الكفاح المسلح ، ويصبح سلاحا من أسلحة الثورة .

والتراث العربي الفني لعب هذا الدور بوضوح تام ، في مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية ، ولعب دورا أهم في مرحلة تأكيد الوجود القومي العربي ، حين وجد الفنان العربي أن عليه أن يعود الى تراثه العربي الفني ، ليؤكد على وحدة الشعب العربي ، وعلى التراث المشترك لهذا الشعب ، وهكذا أصبح التراث العربي أحد عوامل التقارب والوحدة الثقافية العربية ، اذ التقى الفنانون العرب ، حين عادوا لتراثهم الفني وتقاربت بحوثهم الفنية ، وأسهم ذلك في شعورهم بوحدة الماضي ، والمواجهة الحالية ، وبالبحث المشترك عن فن معاصر له جذوره وأصالته .

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف كانت نظرة فناننا الى هذا التراث ، وما أخذه منه ، وكيف



منظر – ١٩٦١ – نعيم أسماعيل

عالجه ، والتراث العربي ، تراث ضخم غني بالعناصر الفنية التشكيلية ، والتجريدية ، وبالابداع الفني ، الذي مثل لغة تعبير تتلاءم مع ظروف المجتمع العربي في مراحل معينة تاريخية ، نحن نجده في العمارة والكتاب المخطوط ، وعلى الحاجات اليومية ، ونحسه في كثير من المعالجات الفنية الزخرفية والتعبيرية ، ولهذا فالتراث العربي شامل لكل النتاج الفني ، والحضاري اليومي ، وقد شمل مناطق شاسعة من الوطن العربي وتجاوزها الى شعوب عديدة تأثرت بالحضارة العربية ، وامتد عبر الزمن ما يقارب اربعة عشر قرنا هجريا ، ولـه امتداداته السابقة وتأثراته بفنون أخرى ، لكن له شخصيته المتميزة الحضارية ومفاهيمه الفنية المحددة ، التي نحس بها بوجودها بوضوح تام حين نقف أمام عمارة أو بيت ، أو ثوب قروية ، أو إناء زجاجي أو زخرفة ، أو أمام مخطوط لكتاب من الكتب .

وان الشيء الواضح هو أن الفنان التشكيلي العربي قد تأثر بهذا التراث في مراحل مختلفة ، واختلفت هذه التأثيرات حسب الظروف المتباينة ، لكنه في كل الاحوال اختار من هذا التراث ، وطور ما اخذه ، واعاد تشكيله ، واضاف اليه أشياء مختلفة ، فهو تمثل عناصر من التراث في كثير من الاحيان ، واعتبرها منطلقا جديدا للبحث عن شخصية فنية خاصة ، وهكذا فان تأثيرات التراث في فننا التشكيلي ، واعادة خلق التراث التي مارسها الفنان عندنا قد خضعت الى جملة عوامل جددت التراث وجعلته معاصرا مقروءا من أجيالنا ، ولقد أسهم في عملية التجديد هذه والبحث عن حلول لفن معاصر له جذوره ، ماقدمه بعض الفنانين الاوربيين من حلول فنية ، فهم قد اهتموا بتراثنا الفني ووجدوا فيه مصادر هامة استفادوا منها ، وهكذا وجد الفنان العربي في هذه التجارب ما يساعده على البحث ، ووجد في بعض الحلول ما لايتلاءم معه ، وهكذا فان الفن الاوربي المستشرق قد أسهم في تنبيه فناننا الى اهمية مافي تراثنا من عناصر ، ولفت النظر الى هذه العناصر ، ولهذا اهميته الكبيرة على كثير من التجارب الفنية العربية .

ونظرا لاننا سوف نركز بحثنا على ما ابدعه فنانونا التشكيليون في القطر العربي السوري ، من انتاج على صلة بتراثنا العربي ، فنحن سوف نتحدث عن ثلاثة مراحل رئيسية مر بها الفن التشكيلي المعاصر في قطرنا ، الذي اخذ من التراث وتأثر به .

في المرحلة الاولى ، التي تتفق مع مرحلة البداية ،

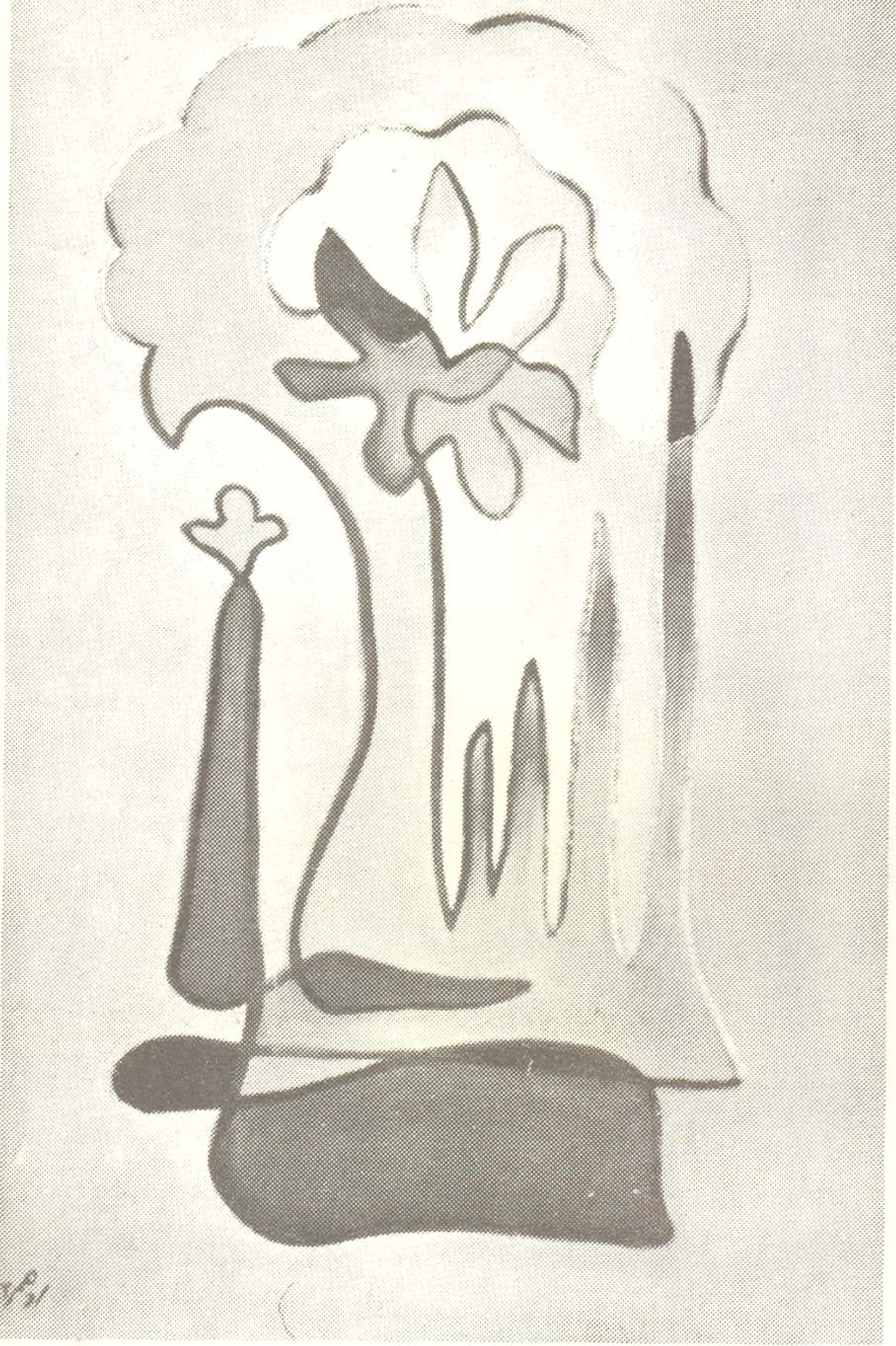
اي جيل الرواد، نحن نجد أن هذه المرحلة التي تتصف بأنها مرحلة تسجيلية ، لم تملك تأثرا بالتراث العربي، بقدر ما تملك من تأثر بالفن الاوربي ، ولكننا نلاحظ ان فترات تصاعد المواجهة مع (الانتداب الفرنسي) قد دفعت الفنانين الى تقديم موضوعات على صلة بالتاريخ العربي ، وهكذا نجد في لوحات الفنانين مايعود بنا الى هذا التاريخ .

ان الزخارف التي رسمها (توفيق طارق) في خلفية لوحته عن (مجلس الخليفة المأمون) تعكس ذلك بوضوح وكذلك حال لوحته عن (ابي عبيد الله الصغير) آخر ملوك الطوائف في الاندلس ، ان اختيار الموضوع قد دفع الفنان الى البحث عن زخارف، وعن عناصر مختلفة سجلها بدقة وساهمت في ايجاد الاطار الذي يحتوي الحدث الذي صوره ، ولم يتجاوز الفنان في هذه المرحلة تلك التجارب التسجيلية .

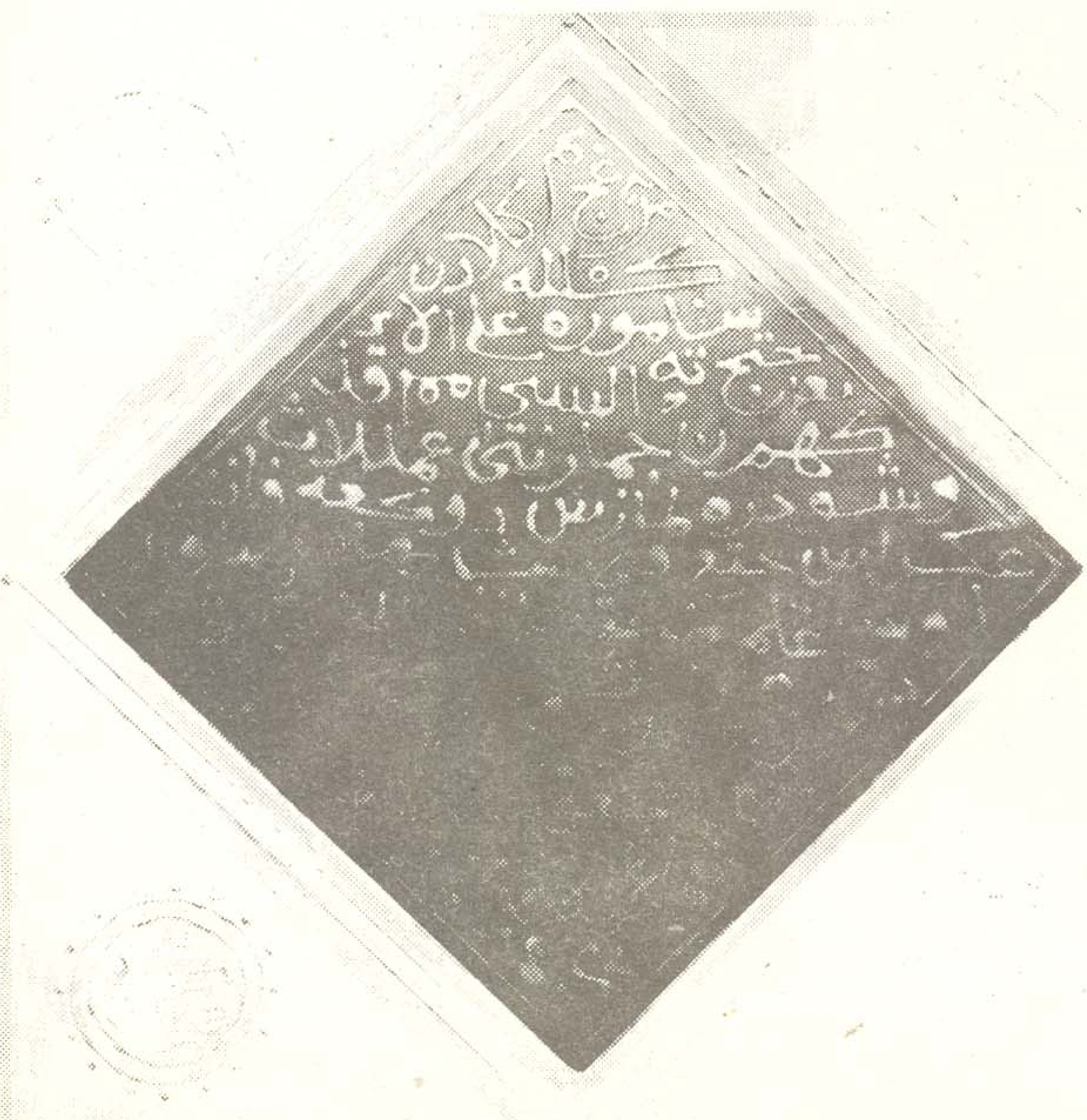
وكذلك هي حال الفنانين الآخرين الذين سجلوا المعارك التاريخية العربية الكبيرة ، التي كانت تمثل شكلا من إحياء البطولات العربية ، لاستنهاض الهمم وتأكيد الوجود المستقل ، وهكذا نرى في لوحات (سعيد تحسين) بعض عناصر من التراث العربي الفني، في لوحته عن (صلاح الدين الايوبي)، ولوحاته الاخرى عن (معركة اليرموك) و (فتح الاندلس) و (ذات الصواري) و (القادسية) .. وينطبق ذلك على أعمال (عبد الوهاب أبو السعود) الذي رسم لوحته (طارق ابن زياد) في تلك المرحلة ، وأسهم في تقديم مواضيع فنية لها جذورها التاريخية واطارها الفني العربي .

ونرى في تجارب فنية أخرى بعض الرسوم التي سجلت الحياة اليومية ، من مناظر ومن أزياء ومن أحياء قديمة ، وكلها خضعت في طابعها الفني الى عملية احياء التراث العربي ، وهنا تبرز أسماء عدة فنانين ، لكن أكثرهم اهتماما بهذا التراث كان الفنان (خالد معاذ) الذي لعب دورا هاما في عملية توثيق الفن العربي ، ودراسته وتسجيله .

وفي المرحلة الثانية ، انتقل التأثر بالتراث العربي من مرحلته التسجيلية الى مرحلة جديدة ، اذ بدأ الفنان يستخدم عناصر من التراث العربي في أسلوبه الفني ، ويطورها ويقدمها في قالب جديد ، وهكذا اكتشف الفنان التشكيلي أن في الفن التشكيلي العربي التقليدي عناصر فنية يمكن اعادة احياء عناصرها ، واستخدامها ضمن اللوحة الحديثة ، وقد بدأ التجربة الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) ، حين أخذ الخط اللامتناهي، وتحدث عن فن عربي بصياغته وموضوعاته،



أدهم اسماعيل - زهرة



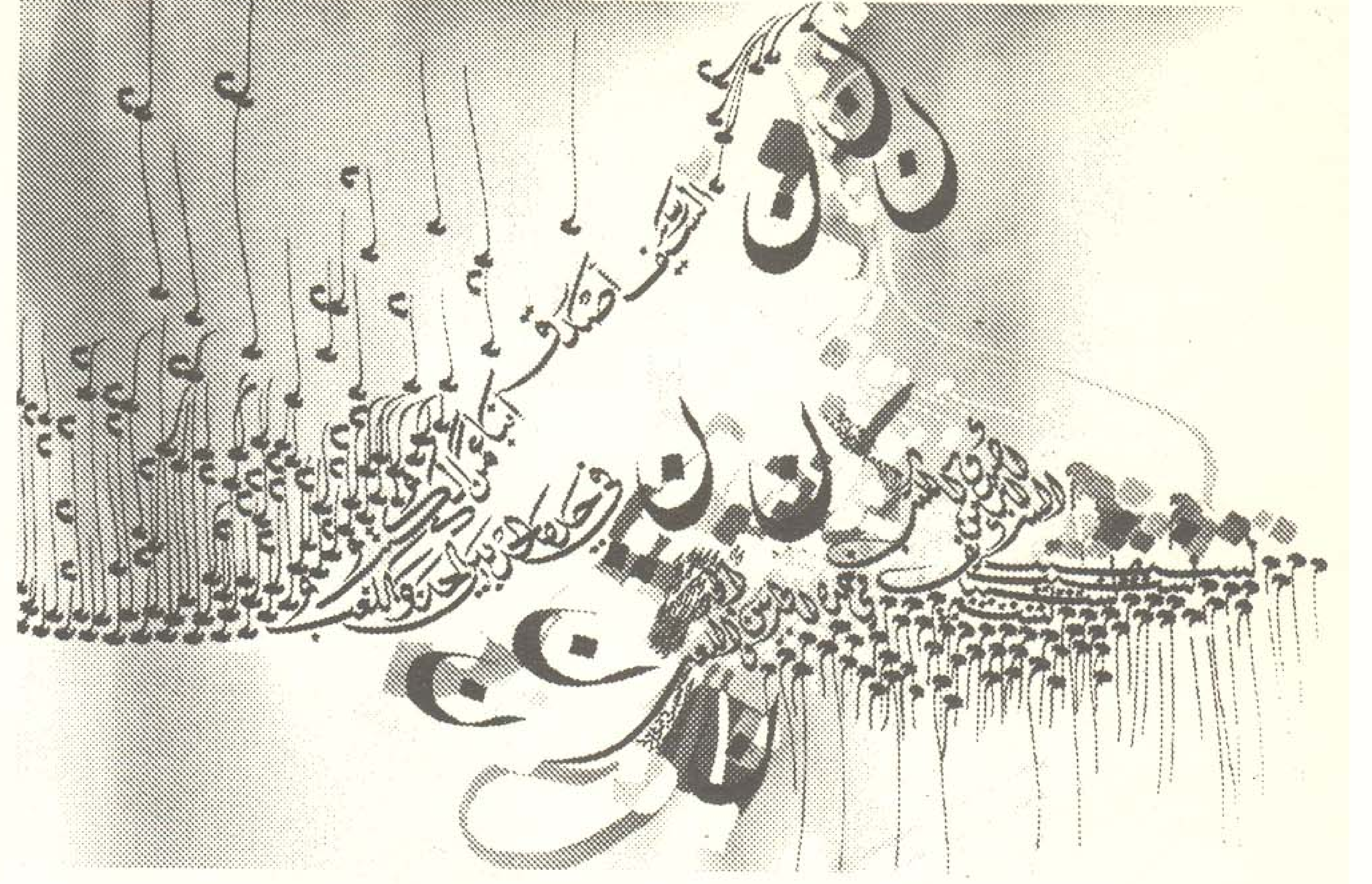
عبد القادر أرناؤوط - تكوين

وارتباطه بالواقع ، وتم ذلك في بداية الخمسينات ، وتوطدت في هذه المرحلة تجربة (أدهم) على أنها محاولة لتقديم فن عربي معاصر بالصياغة والاسلوب ، وهذا يتفق مع المرحلة التي مرت على القطر العربي السوري والتي تميزت بهجمة امبريالية شرسة على الوطن العربي ومد تحرري عربي تقدمي ، وتجلى ذلك بوضوح عام (١٩٥٦) حين وقع العدوان الثلاثي على مصر وما ولده هذا العدوان من ردود فعل عربية جماهيرية ، انعكست على الفن وعلى مختلف أشكال التعبير ، وبدا واضحا أن الفن التشكيلي المعاصر لايمكن أن يكون عربيا مالم يلجأ الى عناصر تشكيلية عربية يستخدمها في لوحته ، ويطور التراث ويجعله معاصرا متميزا ، وهكذا اكتشف (ادهم) الخط اللامتناهي ، هذا الخط الذي يتحرك بلا نهائية في الزخارف ، ويمكنه أن يعبر عن كل مايريد الفنان اذا أحسن استخدامه ، وان لوحة (العتال) التي رسمها ادهم اسماعيل عام (١٩٥١) تعتبر نموذجا لاول تجربة لمعالجة موضوع انساني بعناصر تصويرية عربية ، وهكذا أثبت (أدهم) أن التراث العربي يمكن أن يطور ليقدم مضامين اجتماعية وسياسية وأن تراثنا ليس مجرد زخارف جمالية محضة ، وتأليفات تجريدية لها أبعادها الموسيقية والهندسية ، بل يمكن أن تعالج بأسلوب عربي كافة الموضوعات المطروحة ، وعن طريق تطوير لمفهوم التراث وربطه بالعصر الراهن ، وقد دلل على أهمية ذلك عن طريق اكتشاف أساسي ، وهو أن بعض الفنانين الاوربيين قد استفادوا من الارابسك لتقديم فن حديث مثل (بول كلي) و (ماتيس) ، وهكذا استقرت تجربته وأخذت أبعادها وشخصيتها الفنية المتميزة .

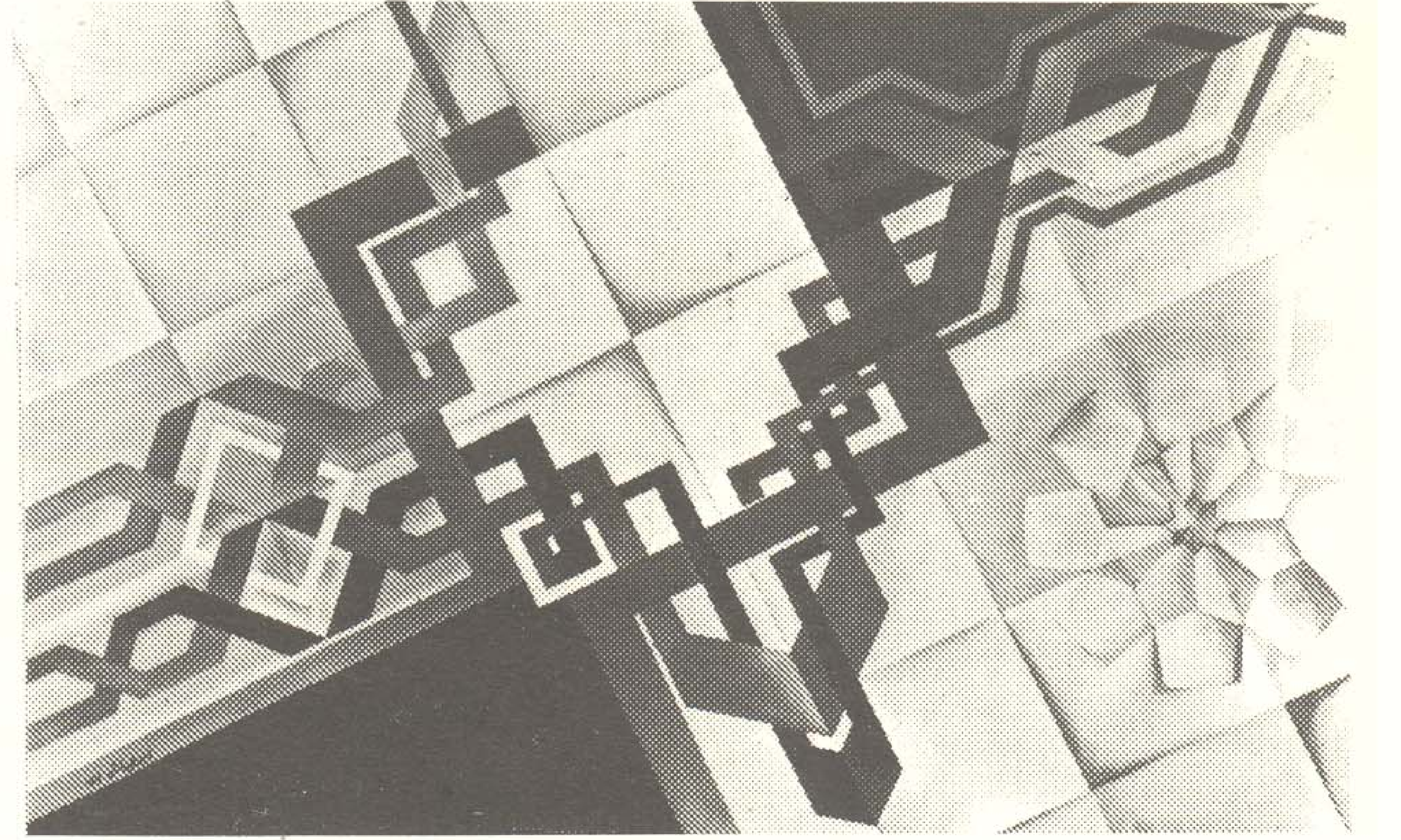
ويمكن أن نذكر هنا ماكتبه الفنان (نعيم اسماعيل) في كتابه عن شقيقه (أدهم) محللا مفهوم الارابسك ، وشارحا وجهة نظره في هذه الكلمة :

ـ « الأرابسك ... كلمة أوربية جاءت منسوبة الى العرب كما هو واضح .. ولنقل عنها مثلا : الميزة الخاصة بالعرب ... وانها في الحقيقة فكرة جديدة انفرد أجدادنا باكتشافها ، واضافتها الى عالم الفن ، فكانت احدى الركائز الفنية الاساسية ، واذا عددنا هذه الركائز ، وقلنا هي : اللون ، التناسق ، الشكل والضوء مثلا .. فعلينا أن نذكر الأرابسك كأحد هذه العناصر .

غالبا ما يذكر الأرابسك في مجال الحديث عن الزخرفة أو أنه يذكر كمرادف لها أو أحد أنواعها يذكر مع الزخرفة لان العرب اكتشفوه ، وطبقوه لاول مرة في تراكيبهم الزخرفية ، وكان أحد أهم عناصرها ، بل العنصر المميز لها ... ولكنه في الواقع ليس بزخرفة



محمد غنوم - تكوين - كتابة عربية



حسان أبو عياش - (تكوين)



عيد يعقوبي (تكوين)



محمود حماد (تكوين)



ناجي عبيد

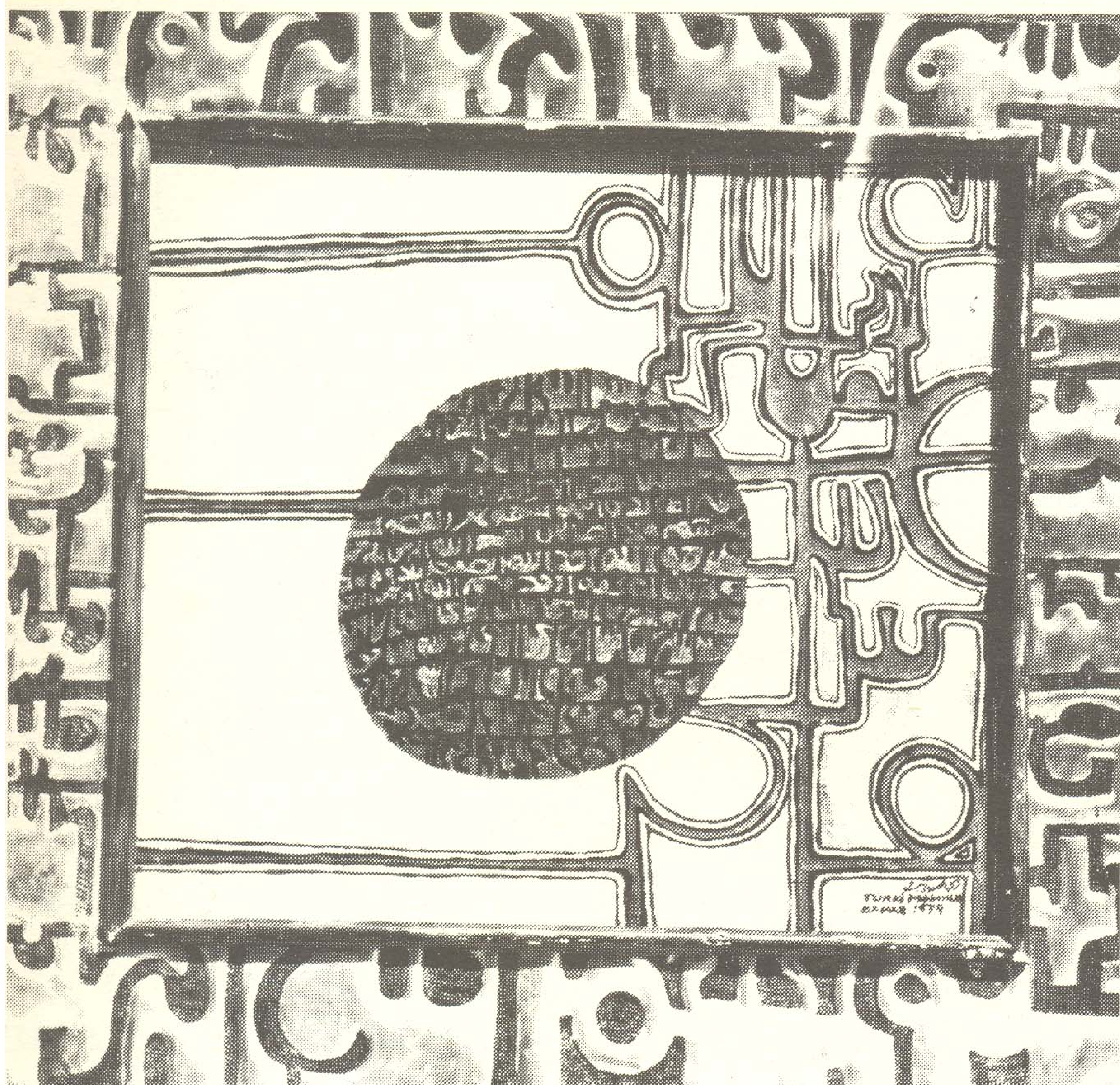
ولا يعني الزخرفة ... كما أنه ليس أحد أنواعها .

ان الأرابسك هو الحركة الدائمة في العمل الفني، هو الديمومة ..

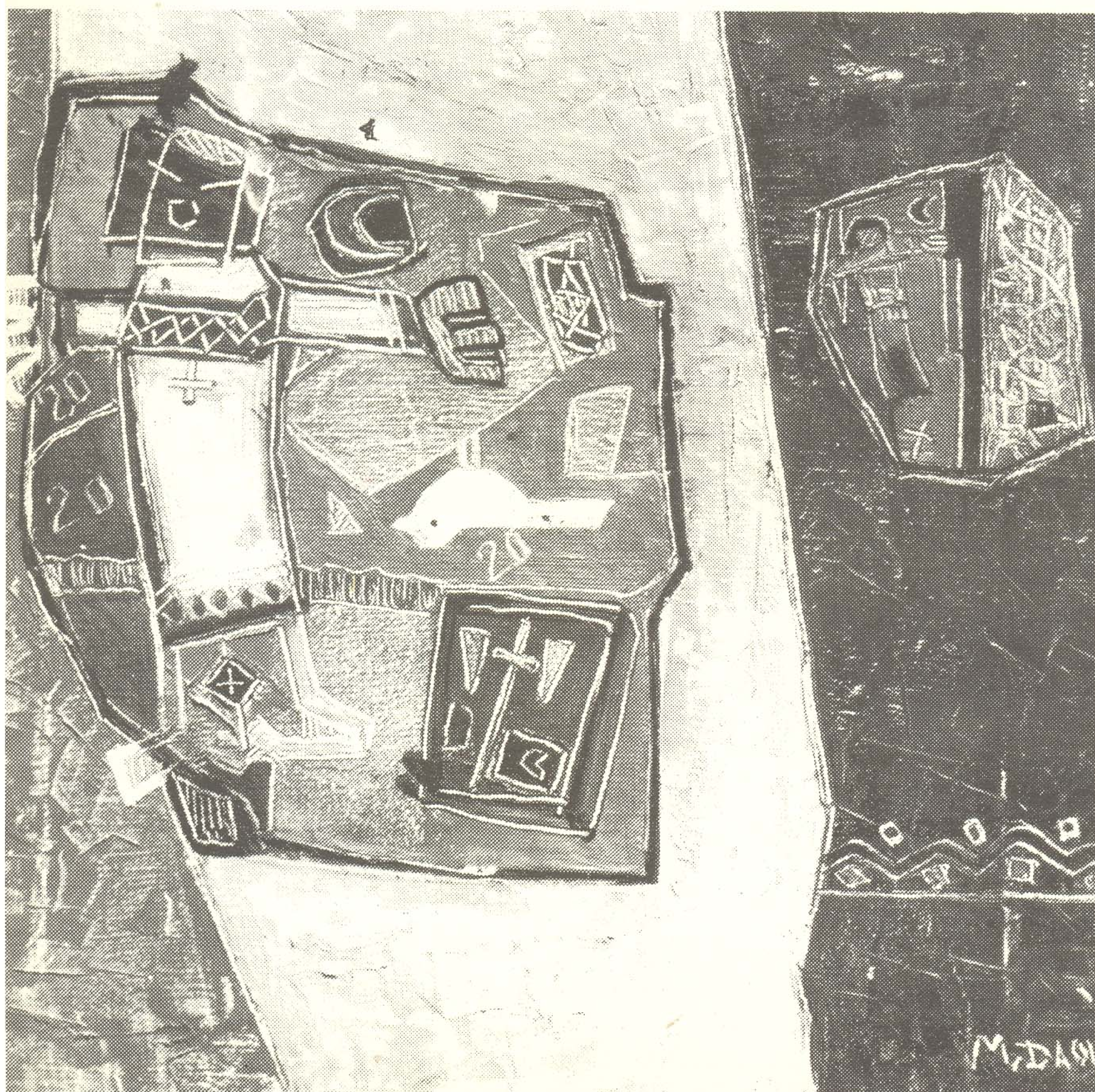
يبدأ عنصر من العناصر الفنية فيدخل اللوحة ، ويتحرك ضمن نطاق اللوحة ويتجول في أرجاء سطحها ، رابطا الاجزاء بعضها ببعض دون انقطاع .. وبهذا تشمل اللوحة حركة وحياة نشعر ازاءهما بالاستمرار والديمومة ، ولنقل بكل بساطة :

ـ « ان الأرابسك هو الرابط الذي يربط أجزاء اللوحة بعضها ببعض ... ضمن حركة مستمرة دائمة الحياة » .

وقد يكون الأرابسك خطا أو لونا .. وقد يكون بقعة أو ظلا يختفي مجموعة من الحجوم أو من الاشكال المتتابعة ، وقد يكون في الوقت نفسه جميع هذه الاشياء معا .. فتبدأ الحركة ـ مثلا ـ بلون ما ... وقد تستمر بخط ، ثم تتحول الى بقعة أو شكل ... وقد تربط حركة ما جميع الاشياء بعضها ببعض متنقلة من عنصر لآخر ، غير أن المهم هنا أن يشعر الانسان في أرضية اللوحة وفي أعماقها ، حركة حية لاتعرف لها نهاية » .



تركي محمود بك



مجيب داوود

وقدم (نعيم اسماعيل) في نفس المرحلة عدة تجارب فنية انطلقت من التراث العربي ، لكن (نعيم) أخذ الزخرفة ، طورها واعطاها أبعادا جديدة ، حذف التكرار السقيم والتتابع الموسيقي الرتيب ، واعطى غنى للحركة عن طريق تجديد الزخارف ، وأدخل على حركة الخط اللامتناهي التي قدمها لنا أدهم تطويرا ينطلق من تعميق مفهوم الأرابسك ، وربطه بحركة اللون والبقعة والشكل وابتكر الشكل الزخرفي الحديث الذي اصبح له طابعه الخاص الذي يرتبط بتجربة (نعيم) الفنية .

وتمكن الفنان (نعيم اسماعيل) من طرح شتى الموضوعات الاجتماعية والسياسية وتقديمها عن طريق عناصر مستمدة من التراث ، وأثبتت امكانية هذه اللغة المبتكرة للتعبير عن كل الموضوعات ، وبالتالي يمكن ايجاد مرتكزات في تراثنا العربي ، لتقديم فن حديث ومعالجة كل الموضوعات ، وعكس كافة المضامين ، مع المحافظة على مفاهيم التعبير الحديثة ، وتقديم فن معاصر بروح عربية .

وفي المرحلة الثالثة ، من تجربة البحث عن الجذور ، وتأصيل الفن التشكيلي ، وربطه بالواقع بمعناه العميق ، وتعريبه شكلا ومضمونا ، تنوعت التجارب وتعددت النماذج ، وأخذت هذه المحاولات عدة آفاق منها ما ارتبط بالكتابة العربية ومنها ما اعتمد على الزخارف ، وعلى بعض الرسوم الشعبية ، وأشكال الفن التعبيرية .. والتجريدية .

وفي هذا المجال قدم (محمود حماد) تجربة اعتمدت على الكتابة ، وذلك حين اكتشف أن في الحرف العربي وحركته ، وتعبيره ما يساعده على الوصول الى لغة تجريدية لها قدراتها المتميزة ويمكن ان تنظم المساحة ، وعلاقة الخط بالخلفية ، وحركته ضمن الفراغ ليعطي توازنا بين الحركة والسكون ، بين التعبير المباشر الانفعالي واللغة العقلية ، وخاض تجارب كثيرة من هذا المنطلق .

واعطى (عبد القادر أرناؤوط) عدة تجارب متنوعة في منطلقاتها ، لكن رغبة (عبد القادر) ربطت بين نزع المعنى عن الحرف العربي ، وأخذ جانبه الجمالي والتجريدي ، واضاف اللون ، وتنظيم الزخارف وفق مفاهيم شاعرية خاصة .

ودخلت عدة رسوم وعناصر تشكيلية وتجريدية في أعمال كثيرين من الفنانين في هذه المرحلة ، واعتمدت هذه التجارب على عملية دمج وتطوير للغة الفنية ورفدها بالكتابات والزخارف ، وحملت بعض هذه الزخارف والكتابات والعناصر التراثية مضامين عديدة وبدأت تحس بأن كل فنان يبني لوحته من عملية تركيب واسعة لعناصر مختلفة من التراث والواقع ، من الاسطورة والاقصوصة ومن الرمز ومن دمج بين المضمون الجديد المعطى للعناصر ، ومن التعبير الفني المعاصر .

وفي هذا المجال يمكن أن نذكر بعض زخارف في لوحات (نذير نبعه) حيث ارتبطت بلغته الفنية في تجمع الدقة والعمق ، وأخذت هذه الزخارف تدل على معاني يريدها ، وليست مجرد اطار زخرفي أو تجميلي ، وهكذا وظفت العناصر التراثية لتخدم الجانب التعبيري على اختلاف أشكاله .

وهذا مافعله (الياس زيات) حين رسم عدة لوحات بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، منها الجرح ومنها المدينة المصلوبة ، وكلها ربطت بين عناصر تشكيلية وتجريدية وكتابات وخلقت عالما خاصا له عدة جوانب وعدة آفاق .

وهكذا بدأنا نكتشف ان الفنان التشكيلي عندما بدأ يخلق ماهو أكثر عمقا من التعبير البسيط ، لانه بدأ يبحث وينقب ويجد ما يساعده على توسيع آفاق التعبير وربطها بمختلف العناصر الفنية والانسانية والاجتماعية .

وهذا ما فعله (غياث أخرس) و (برهان كركوتلي) و (فاتح المدرس) و (سامي برهان) و (خزيمة علواني) ، بعضهم ألح على الرسوم الشعبية على المحفورات الشعبية ، وبعضهم على الرسوم الشعبية الساذجة وبعضهم أخذ الجانب الملون الشعري ، ودمج بعضهم تجارب تأثرت بالخط وبرسوم المنمنمات ، وغيرها من الاعمال ، بحيث نستطيع القول بأن الوصول الى الاصالة عبر عناصر التراث المحلية وتركيب التعبير هو الشيء الذي يميز حركة الفن المعاصر في قطرنا ، وهذا مانراه بوضوح في كل تجارب الفنانين الآخرين على اختلاف أساليبهم ، واختلاف تجاربهم ممن يحاولون الوصول الى لغة خاصة لها أكثر من جانب وتحتوي على أكثر من صيغة متداخلة ، وتريد تجاوز أحادية التعبير ، وهذا هو الميزة الرئيسية لكثيرين من أمثال : (صخر فرزات) و (عيد يعقوبي) و (تركي محمود بك) و (ناجي عبيد) و (محمد غنوم) و (حسان أبو عياش) لهذا يحفل فننا التشكيلي المعاصر بتجارب لامحدودة أخذت من تراثنا العربي ، وطورت تعبيرها على أساس ما أخذته ، وأحيت هذه التجارب تراثا فنيا أصبح خالدا لما يملكه من مقومات قادرة على افادة كل من يبحث ، لانه يجد فيه كل الامكانات الفنية التي يريدها ، والتي تساعده على عكس الواقع وكشف مافيه ، واعطاء جوانب منه للمستقبل .

1

الفن الفلسطيني ماهو هذا الفن وكيف تطور من النكبة حتى اليوم

في بداية هذا الملف عن الفن الفلسطيني يمكننا ان نطرح تساؤلا لابد منه في مثل هذه الدراسة عن هذا الفن ، ولامناص من طرحه :

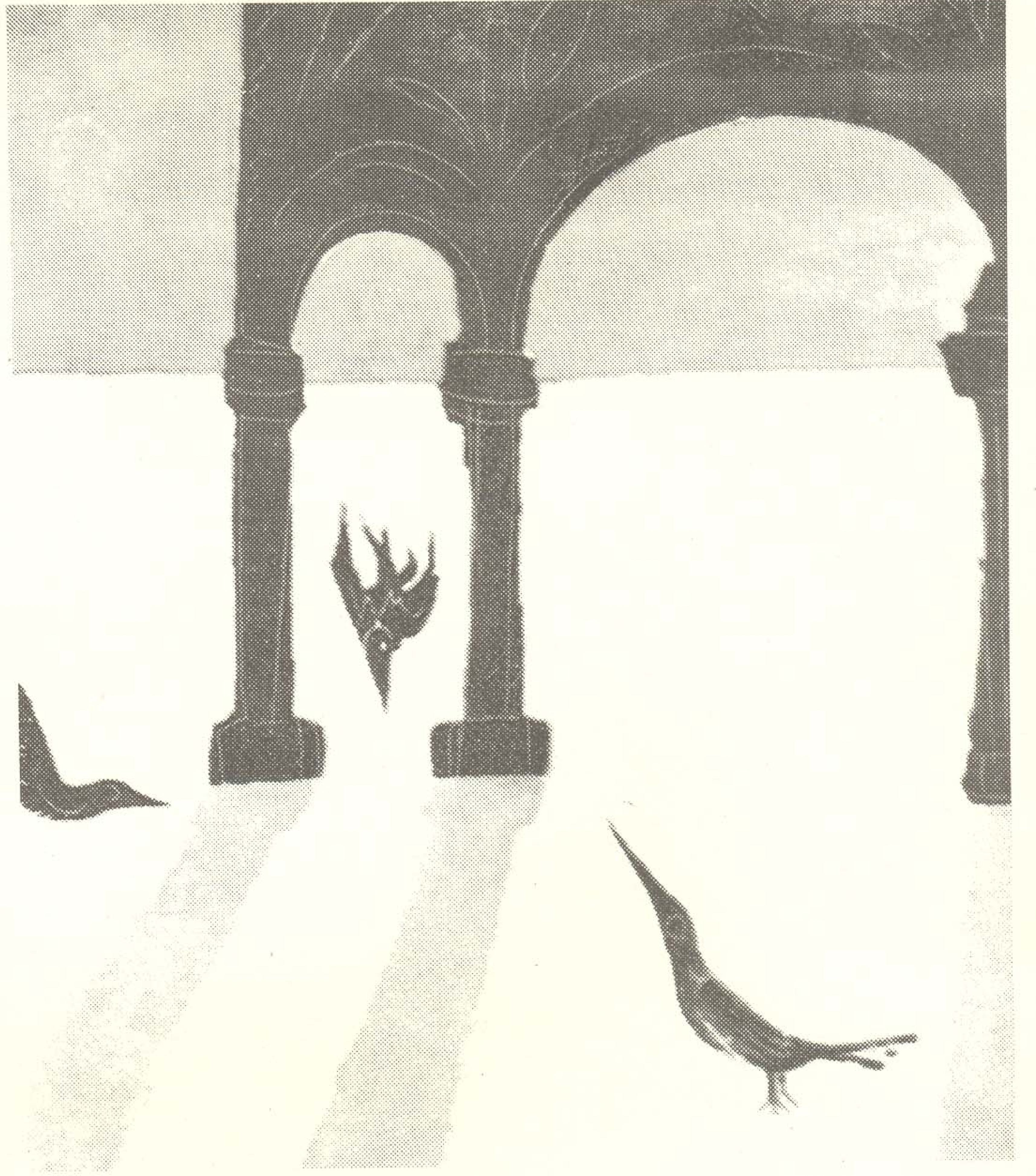
ـ ماذا نعني حين نتحدث عن ((فن فلسطيني))؟

هل نعني بهذا الفن ، ذلك الانتاج الفني الذي قدمه الفنانون ينتمون الى شعب فلسطين ، ويحملون الهوية الفلسطينية ، أي كل ماانتجه الفلسطينيون من فن ، مهما اختلفت الموضوعات المعالجة ، سواء كانت على صلة بالقضية الفلسطينية ام لم تكن ،معبرة عن القضية الفلسطينية ام لم تكن ....

أم اننا نعني بالفن الفلسطيني اسلوبا معينا موحدا، لجأ اليه الفنانون الفلسطينيون ، موضوع هذا الملف ، فهو صيغة فنية تستقي جذورها من تراث معين شعبي او فلسطيني قديم ، او معاصر ، يربط بين الفنانين في وحدة تجعلهم فلسطينين ، ينتمون الى هذا الشعب بماضيه العريق وحاضره الممزق ، وآماله في وجود متماسك له جذوره التاريخية والنضالية ، التي تتأكد عبر هوية واضحة .

ام نعني بالفن الفلسطيني ، الارتباط بالقضية الفلسطينية مهما اختلفت اشكاله فهو الفن الذي حدد موضوعا له هو القضية الفلسطينية وحصر انتاجه بهذه القضية ، وعندها نستبعد كل انتاج لا يمت القضية الفلسطينية ولايعالجها ، وكل صيغة شكلية من التعبير حتى ولو كانت زخرفة فلسطينية ، الا اذا كانت تلك الزخرفة تأكيدا للهوية بحثا عن القضية .

وهنا تتأكد حقيقة هامة ، وهي ان الكتاب والنقاد قد اختلفوا حول تعريف (الفن الفلسطيني) ، ولهذا نرى بعضهم يؤكد ان الفنان الفلسطيني هو من ولد في فلسطين ، ولهذا يستبعد من دائرة بحثه ، من عالج هذه القضية ، ولم يكن فلسطينيا بالهوية ... ولكن بعض المعارض الفلسطينية ، وبعض الدراسات عن الفن الفلسطيني ، قد تجاوزت هذا الانتماء الذي يرتبط بالهوية ، ذلك لان الانتماء للقضية الفلسطينية لايرتبط بهوية يحملها الفنان ، ولهذا نقول بأن هؤلاء النقاد ، والمشرفين على المعارض ، يرون ان كل من رسم عن القضية الفلسطينية ، وانتمى اليها بفنه وريشته هو فلسطيني فعلا ، ولهذا شارك عدد من الفنانين العرب في كثير من المعارض الفلسطينية ، من امثال (نذير نبعة) و (حلمي التوني) و (برهان كركوتلي)، واثبت عدد من الفنانين العرب ، بأنهم ينتمون الى فلسطين ، ويرتبطون بهذه القضية على شكل متميز واصيل .



نصيم اسماعيل - غربان في المسجد



جورج بهجوري - نساء

وهذا الانتماء يماثل مافعله كثيرون من العرب الذين قاتلوا في صفوف الثورة الفلسطينية ، واستشهد كثير منهم على قدم المساواة مع غيرهم ممن يحملون الهوية الفلسطينية .

ولهذا يرى كثيرون ... بأن الفلسطيني ، ليس من حمل الهوية الفلسطينية ، بل من انتمى الى هذه القضية ، واعتبرها قضيته الاولى ، مهما كانت هويته القطرية ، ومهما كان مسقط راسه .

ومن الواضح ان (القضية الفلسطينية) قد استقطبت في السنوات الاخيرة ، عددا كبيرا من الفنانين العرب ، واصبحت شغلهم الشاغل ، وتجاوز بعضهم في تعبيرهم عنها ، الانتماء الفلسطيني ، اذ يمكن ان نجد فنانا يحمل الهوية الفلسطينية ، ولايرتبط بهذه القضية مثلما ينتمي فنان اخر اصبحت قضيته هي قضية فلسطين . وقد اسهمت هذه اللوحات في تأكيد عدة حقائق هامة ، لعل ابرزها هو تأكيد وجود لشعب فلسطيني يدافع عن حقه في الوجود ، ويبحث عن هويته ، وعن كيانه ، وعكس الفن ذلك بوضوح تام ، ذلك لان الفن العربي قد ارتبط بعمق في القضية الفلسطينية وقدم مئات اللوحات ، في نفس المرحلة التي تصاعد الكفاح المسلح الفلسطيني ، والتالي اسهمت اللوحات في ترسيخ وجود فلسطيني له جذوره الحضارية لنصل عبر ذلك كله الى وجود متميز لهوية ثورية لهذا الشعب ، تعتبر طليعة نضالية ، تبرز وجودها عبر الكفاح ، وعن طريق الفن والادب حتى تأكدت هذه الهوية وتوضحت معالمها .

وقد تجاوزت القضية الفلسطينية اليوم الاطر القطرية والقومية ، لتصبح قضية انسانية ، وهكذا راينا عددا من الفنانين من مختلف انحاء العالم يرسمون عن هذه القضية ، ويعتبرونها قضيتهم ، لانهم وجدوا فيها انسانية تمس كل شعوب الانسانية ، فهي قضية شعب وقضية امة ، وهي قضية انسان يعاني ويبحث عن وجوده الذي تأكد عبر كل الاسلحة الممكنة ، والفن سلاح فعال من هذه الاسلحة ، له دوره العالمي في الدفاع عن القضايا الانسانية ، ولهذا راينا في معرض « من أجل فلسطين » الذي نظم عام (١٩٧٨) في بيروت ، تجارب فنية عديدة تؤكد مدى ماكسبته القضية عبر السنوات الماضية من مؤيدين ، ومدى ماحققه شعب فلسطين من سمعة جعلته يجد في كل اصقاع الارض من يقدم له العون ويتضامن مع نضاله .

الفن الفلسطيني ... كل ماعبر عن فلسطين

وهذا يعني ان الفن الفلسطيني هو كل فن رسخ ارتباطه بالقضية الفلسطينية ، وعبر عنها ، سواء كان

شاهدا عليها يعكس واقعها او كان محرضا للتضامن معها او كان داعية لها لتحقق انتصارها ، او حتى من ساعد على تأكيد وجود فلسطيني عبر اللوحة والملصق السياسي ، وكل اساليب التعبير الفنية ، التي التزمت بهذه القضية ، حتى لو لجأت للمباشرة او استخدمت الرموز ، او حتى التجارب الفنية التي سعت لتسجيل التراث الفلسطيني ، وتأكيد ارتباط الشعب بأرضه، وبأصالته القديمة الممتدة عبر القرون، والتي قدازدادت اهمية مع الزمن وفي اللحظات التي اصبح التهديد للوجود واضحا ، وتغيير معالم الارض ، وسرقة التراث وادعائه .

وهذا يعني ان دراسة (الفن الفلسطيني) تعني التعرض لكل هذه الجوانب ، وتحليل اهميتها ودورها، ولهذا يبدو ان من الصعوبة بمكان ان نحيط بكل مارسم حول هذه القضية ، وماعبر عنه الفنانون الذي شغلتهم هذه القضية ، ولكننا سوف نتوقف هنا عند عدة مراحل مر بها الفن الفلسطيني تساعدنا على توضيح تطور عبر عن القضية الفلسطينية ، من خلال الاعمال الفنية المختلفة منذ النكبة والى النكسة وحتى اليوم وتعطينا فكرة شمولية عن واقع الفن الفلسطيني اليوم .

حين كان الفن ... شاهدا

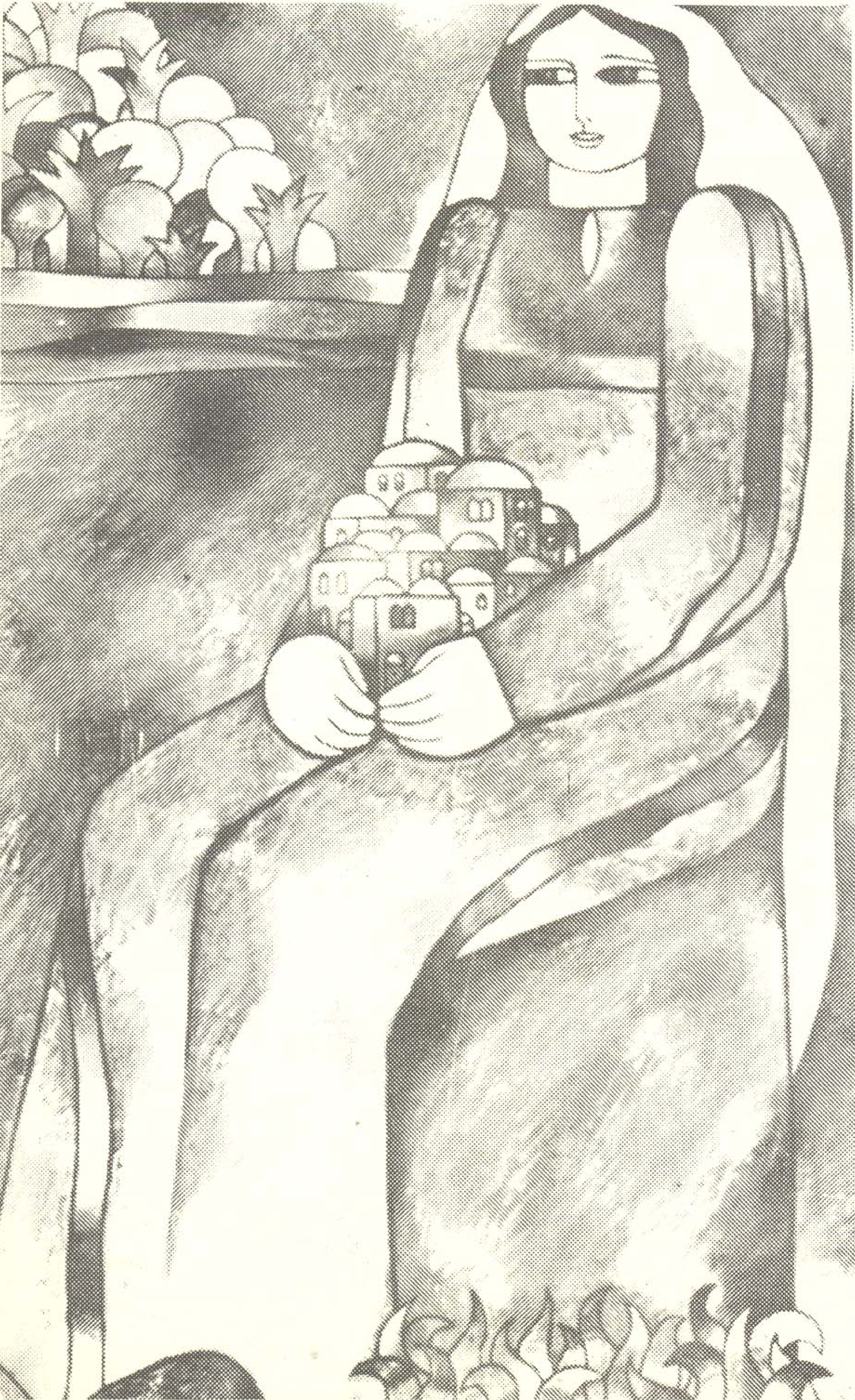
في البداية كان الفن الفلسطيني شاهدا على هذه القضية ، عبر لوحته عنها ، وسجل عبر تجارب عديدة المراحل المختلفة التي مرت بها ، ولهذا فاللوحات الاولى التي رسمت عن (فلسطين) بعد النكبة ، تصور لنا واقع الشعب الفلسطيني كشعب مشرد في خيام بعد النكبة ، وعكس الفنان هذا الواقع بوضوح تام ، قدم لنا شهادة على حقيقة حية ، بشر لاحول ولا قوة لهم ، يستدرون العطف من خلال الوجوه الحزينة المتعبة ، وهكذا نحس بأنها مرحلة البداية ، التي كانت تعكس ظروف الحياة الفلسطينية .

ولو حاولنا تقصي التجارب الهامة التي رسمت واقع الشعب الفلسطيني نجد في مقدمة الاعمال التي تقدم لنا هذا الواقع ، اعمال الفنان (اسماعيل شموط) (١) ، وخصوصا تجاربه الاولى مثل (اللاجئة الصغيرة) التي رسمها عام (١٩٥١) و (١٩٥٢) ولوحته (الى اين) ؟! و (اين ابي) . وتمثل اللوحة الاولى بكل صراحة ووضوح تام صيغة استدرار العطف، وبصياغة مبالغ فيها ، وهي تقدم لنا شيئا من الامل في لوحتيه الاخيرتين ، لكن اهم ماتقدمه لنا هو صيغة الشهادة على المرحلة .

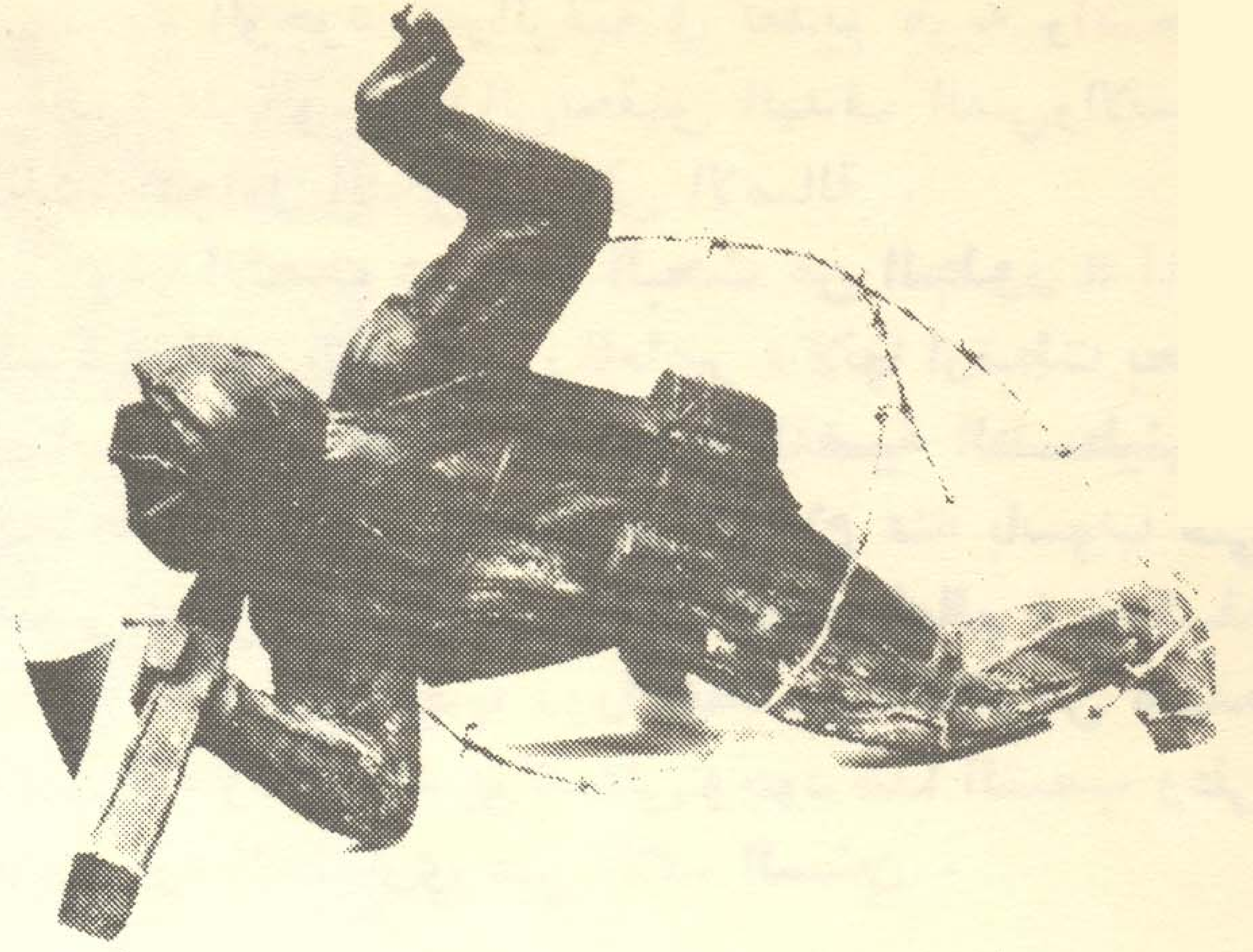
ولسنا هنا في معرض تعداد مارسم عن القضية الفلسطينية في مختلف ارجاء الوطن العربي خلال تلك



حلمي التوني



فلسطين - حلمي التوني



محمد غني - فدائي

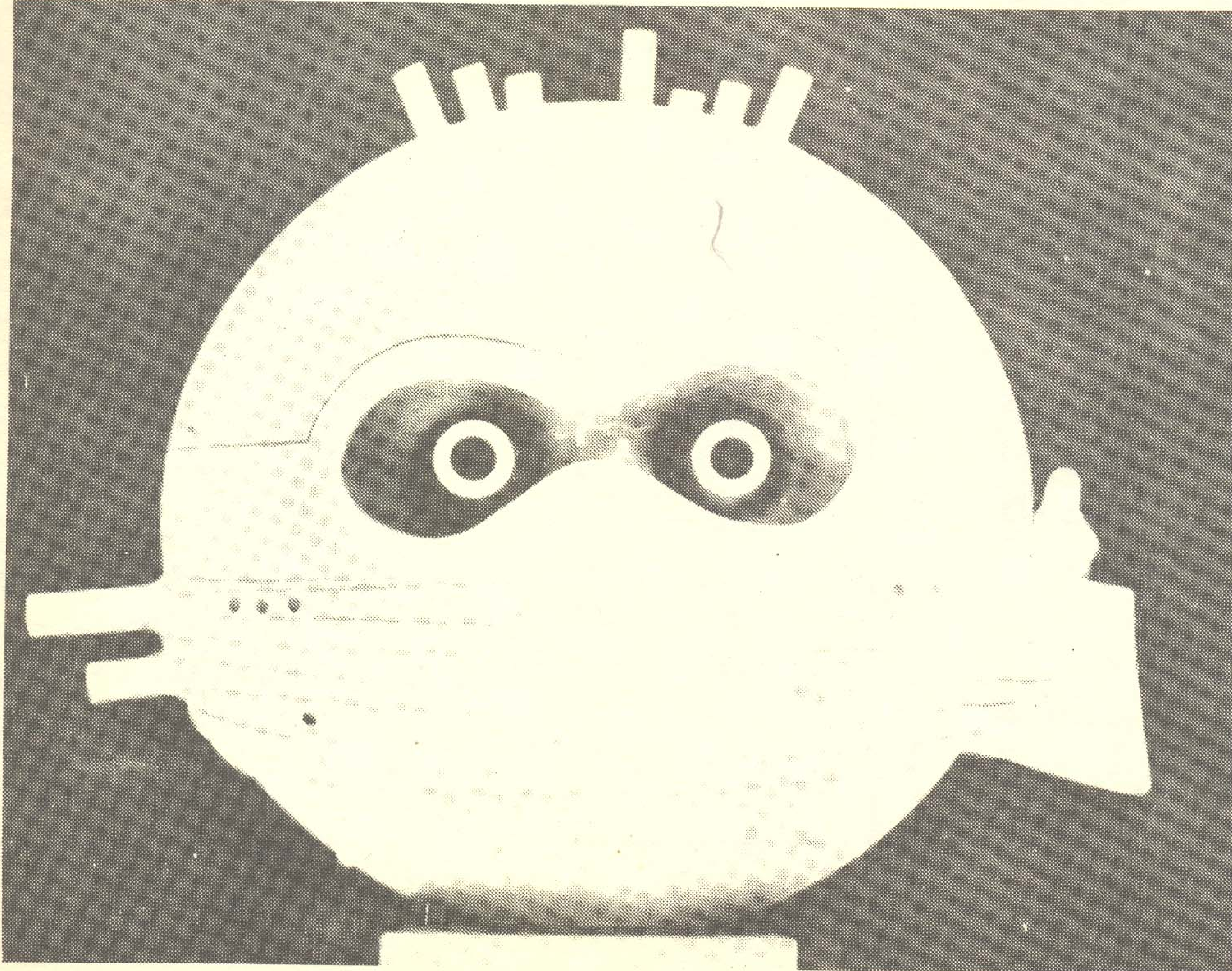
المرحلة ، ولكننا نقول بأن اكثر مارسم لايخرج عن هذا الاطار ، الذي يعكس مرحلة الشهادة ، ويقدم صيغة تسجيلية للواقع .

المباشرة ... في المرحلة الثانية

ولم تتبدل هذه الصورة – الا تبدلات جزئية – ، حتى تبدل واقع الشعب الفلسطيني ، وتبدلت شروط حياته ، وبحثه عن استقلاله ، وعن هويته ، وحين تأسست المنظمات الفلسطينية ، وتصاعد العمل الفدائي ، وتبدلت صورة الفلسطيني من لاجيء لا حول ولا قوة امام الغزو والتشرد ، وسلب الارض ، الى صورة المقاتل الذي بدأ يعد نفسه للعودة والتحرير ، بالاعتماد على قوته الذاتية اولا ، وعلى العون العربي والعالمي ثانيا ، وهكذا تبدل الانسان الفلسطيني في اللوحة ليصبح رمزا للكفاح ، وطليعة نضالية وهكذا برزت صيغة جديدة للنضال ارتبطت بالمرحلة الثانية ، التي قدمت لنا تعبيرا مباشرا مبالغا فيه احيانا ، و (لغة) تعكس واقعا آخر ، أصبحت اللغة الانفعالية ، المحرض الاساسي التي تلعب الدور الاول ، وانتقل الفن الفلسطيني من مرحلة الشهادة الى مرحلة التحريض المباشر ، من مرحلة الهزيمة اليائسة ، والميلودرامية المكبوته الى مرحلة العاطفة الجامحة التي تقدم لنا وجها آخر للفلسطيني ، اصبح الفلسطيني يمجد المقاتل ، ويرى فيه خلاصا كل الخلاص .

كل اللوحات التي قدمت في مرحلة الثانية التي تتجاوز الصيغة الاولى التسجيلية ، تقدم لنا الانسان المقاتل بشكل رئيسي ، وبأسلوب يعطيه القوة والمتانة ، يحمل بندقية وهو يحرض المشاهد التي تجعل من المقاتل مثلا أعلى ، وهنا نلمح تأثيرا بالاعلان المباشر ، وهي تحمل لنا فكرة عن دور هذا المقاتل وتزرع فينا أهميته .

ونحس هنا بالصيغة المتحركة ، المحرضة ، والمقاتلة ، ولانريد الوقوف عندها طويلا ، لانها كثيرة ،



سعد شاكر
محارب فلسطيني

ولانها ترددت في كثير من اللوحات العربية التي رسمت في الستينات من هذا القرن .

البحث عن الجذور ... والاصالة
وماذا حدث بعد ذلك ؟!

وكيف تبدلت صيغة التعبير الفني عن القضية الفلسطينية في المرحلة الثالثة الراهنة ؟!

نحن على ثقة من ان (الفن الفلسطيني) الذي بدأ شاهدا وانتقل محرضا بشكل مباشر ، قد اصبح في المرحلة الثالثة اصيلا يبحث عن جذوره ليعمق تجربة هذا الفن ، ولا يقدم لنا مرحلة التحريض المباشرة ، لهذا لابد له من ان يدخل مرحلة جديدة يعمق تجربة ، ويزيدها اصالة عبر التنقيب عما يساعده على ذلك ؟!

وقد لجأ اكثر الفنانين الى صيغ مختلفة للتعبيرعن ذلك ، لكن أكثر هذه الصيغ وضوحا هي التراث العربي ، القديم منه والحديث، الشعبي منه والتقليدي، ليعبروا عن اصالتهم ، ربحوا هذا التراث بالرموز المختلفة الجديدة الموظفة جديدا وعكسوا من خلالها مايريدون التعبير عنه ، ولهذا تجاوزوا المباشرة الى الصيغ الفنية ذات الجذور الحضارية ، المستمدة من عدة مصادر ، واعطى كل واحد منهم لهذه العناصر التشكيلية والتجريدية وظيفة جديدة ضمن اللوحة ، بعضهم سجل الاساطير الفلسطينية القديمة ، ولجأ آخرون الى الحكايا الشعبية والعناصر الزخرفية ، ودمج بعضهم بين القديم والحديث ، المعاصر واليومي، اللغة التشكيلية المتطورة والمعاصرة ، مع اللغة البسيطة الشعبية ، وهكذا .

وهنا لابد لنا من التنوية بأمر يبدو هاما جدا ، وقد ساعد على الانتقال الى هذه المرحلة ، وهي شعور الفنان بأن يطور صياغته الفنية التشكيلية ، ويرفدها بعناصر جديدة ، لانه لم يعد يرسم لوحته لتعرض محليا ، ولم يعد يتحاور مع جمهور محدود ، بل أصبح يعرض لوحته خارج الوطن العربي ، وعليه ان يجاري ما يحدث في العالم من تطورات فنية ، وان تأصيل الفن ليست مجرد رغبة لانتزاع تحريض الناس ، بل هو وسيلة لتأمين التأييد العالمي المتصاعد ، الذي يريد ان يدرك ماهو الفلسطيني ، وما هي حضارته ، وماهي جذوره ، وكيف يفكر ، والى اي جذور ينتمي ، ولهذا الجانب الاعلامي العالمي الذي برز اخيرا دورا هاما اضيف الى الادوار الاخرى التي كانت تتمثل بالرغبة في تأكيد الوجود ، والرغبة في تقديم هوية واضحة ، وقادرة على الوصول الى تحقيق الهدف الفني والانساني الذي يتجاوز التحريض الى الاصالة .

ولهذا لعبت عملية « البحث عن الجذور » اهمية كبيرة في الفن الفلسطيني المعاصر ، لانها ارتبطت بحاجة اساسية هامة جدا ، تمر بها القضية الفلسطينية ، الحاجة الى تأكيد الوجود ، والاعلام عنه بأسوب فني متميز يصل الى الناس في كل انحاء العالم ، وهكذا اصبح هذا الفن يلعب دورا هاما في الاعلام عن هذه القضية ، وذلك لانه يؤكد على وجود هذا الشعب وعلى استمراره الحضاري عبر آلاف السنين .

الفن ... عبر لوحات

وحتى نتمكن من اعطاء فكرة عن التطور الذي حققه (الفن الفلسطيني) في هذه المرحلة ، وما قدمه لنا من اعمال فنية متميزة ، لها جذورها في التراث يمكن ان نقدم بعض لوحات فنية ، نحللها ونكشف عما فيها من عناصر ، ونحاول ان نطرح من خلالها اللغة الفنية التي لجأ اليها الفنان العربي للتعبير عن قضيته الهامة .

عند (مصطفى الحلاج) تتجلى عملية ربط الفن بالتراث بوضوح تام فهو يعود الى عناصر عديدة تشكيلية وتجريدية ليستخدمها ، كما يلجأ الى اللون ليقدم لنا مايريد، ولعل الرمز هو الجانب الهام والشديد الاهمية الذي يتكرر دوما في لوحاته وله معانيه الخاصة

يقول الحلاج :

- « الرمز عندي ليس له معنى معجميا ثابتا ، أي الرمز يتبع ... وضعيته في اللوحة ، ويعطي دلالته من وجوده سواء كان شكلا او لونا او خطا ،؟! » .

ويضيف الحلاج الى ذلك قوله :

- « ان اللون الاخضر في لوحة - ارض البرتقال، هو رمز للحياة في اللوحة ، بينما يبدو الاخضر في لوحة اخرى وهي (لحن نشاز) اكثر تعبيرا عن الشيء المكروه؛ لانه وضع على شكل مكروه » .

وينطبق هذا الكلام على استخدام رموز الاشكال البشرية والزخرفية المختلفة ولهذا يقول الحلاج :

- « لنأخذ الفرس مثلا، ففي لوحة (ديوكوخيول) قد أصبح الفرس بديلا للانسان ، بينما تأخذ الفرس في لوحة اخرى هي (حسن البحيري ... ويافا) دور المخلص .. » .

- « والزخارف تقوم بنفس الدور ، فهي تلعب دورا تزينيا وتعبيريا ففي لوحات رسمت على (اليقطين) و (الخبز) و (الزجاجات) تمثل حقل تجارب .... لكنها تتحول الى معنى اخر لتقوم بدور

---

(١) ولد اسماعيل شموط في اللد عام (١٩٣٠) وامضى مراحل طفولته في لمدته حتى النكبة فانتقل الى مخيم (خان يونس)، ودرس الفن في القاهرة (١٩٥٠ - ١٩٥٤) ، ثم درس في روما (١٩٥٤ - ١٩٥٦) وهو الآن رئيس اتحاد الفنانين الفلسطينيين.



الفرنسي
كلود لازار
الحياة اليومية في الأراضي المحتلة

تعبيري كما في لوحة (الزخرف المقاتل) ... ولهذا أقول بأن الشكل او اللون او الزخرف ، تعكس كلها دوما معنى ،او تؤدي وظيفة حسب وضعها او طريقة معالجتها او بالاحرى توظيفها في اللوحة)) .

ومن هذه الزاوية يبدو الرمز او الشكل سواءكان انسانا ، او حيوانا ، عبارة عن عنصر تشكيلي قديم او حديث احياه الفنان وعالج به موضوعه ، ووظفه في لوحته ، فأعطاه معاني جديدة مستمدة من وضعه في هذه اللوحات ، وطوره عبر المفاهيم الفنية الخاصة ، ولهذا نحس بأن اللوحة لم تعد مباشرة ، وترابطت بالمضمون الذي يقدمه الفنان ، ولهذا فالمسؤول عن الرمز وعن دوره هو الفنان الذي لجأ الى هذا الرمز وقدمه لنا في قالب جديد .

عبد الحي مسلم

وينطبق هذا على اعمال الفنان (عبد الحي مسلم) تمام الأنطباق فالفنان يستخدم في لوحاته الرموز ، والقصص الشعبية ، ويقدم لنا القرية الفلسطينية بكل مافيها من عناصر ، لكنه يعطي لعناصر اللوحة حياتها الخاصة ، ويربط بين الزخارف والوجوه والاشكال الحديثة والقديمة برباط محكم ، ولهذا فالبساطة هي التي تميزه ، ان لوحته عن ثورات فلسطين التي يعبر عنها بالكتابة العربية تتحول الى شجرة تزدهر وتقوى والكلمات المكتوبة تصبح عبارة عن نحت بارز ، وتقف الفتاة ، المرتبطة بالشجرة لتعطينا القوة والتعبير ،ونجد الى جانب الجدار (جرة ماء) تقف لتروي عطش الشجرة التي تغذيها امرأة جالسة ، وارض خصبة من المرأة رمز الخصب ونحس بأن الجدار الذي نمت عليه الشجرة قويا وصلبا بأحجاره التي تعطي قوة الدفع لحياة الشجرة ، وهكذا ... يبدو كل شيء قد نظم بعفوية وبساطة ، وبقوة التعبير ليصل الفنان الى المضمون .

سليمان منصور

اما الفنان الفلسطيني (سليمان منصور) فهو من اكثر الفنانين العرب قدرة على استخدام الرمز بشكل يعطي الفكرة ، ويقدمها بصياغة متميزة ، فقد رأينا له لوحة (فلسطين) ، التي انتزعت الاعجاب حين عرضت في (بيروت) ، فقد استخدم (بيارات البرتقال) في خلفية اللوحة ، على شكل متكرر لنا بنمط زخرفي ، او بجدار تقف امامه الفتاة وقد تزينت بزخارف فلسطينية ، وربط بين الزخارف والجدار والمرأة ، ومن الواضح ان المرأة تمثل فلسطين ، وهي مرتبطة بأرضها ، ومن الواضح ان حركة اليدين التي تتشبث بالبرتقال تؤكد على مدى تشبث الشعب بهذه الارض وما تقدمه من خيرات ، ويدعم ذلك كله بوجه يمتليء بالتصميم والعزم ...

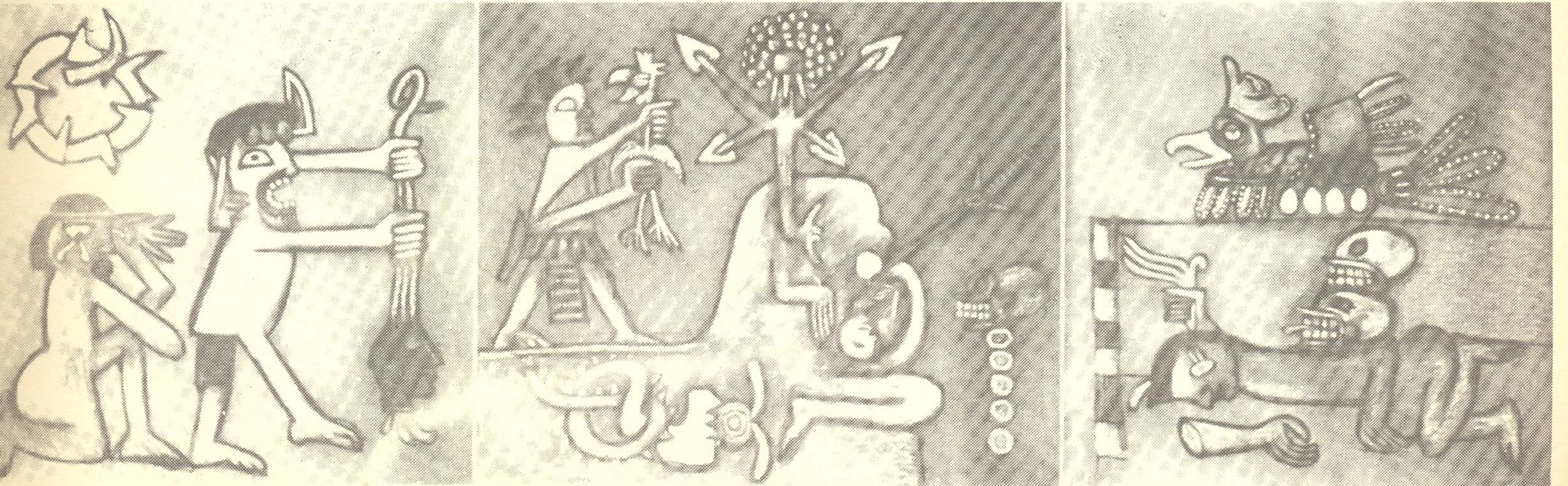
اما لوحته (من التراث) ، فهي من اهم لوحاته دلالة على ارتباط المضمون بصياغة فريدة من نوعها ، فقد استخدم الزخارف والرسوم المختلفة المتنوعة من البيئة الشعبية ، والكلمات المكتوبة والعين والكف والجرة والسمكة ، والاشكال الاخرى التي ترجع الى الحضارات المختلفة المتعاقبة على الارض ، وتحولت جميع هذه العناصر الى احجار رصفها فوق بعضها ، لتمثيل جدارا قويا عاليا ، عليه القباب وخلفه القمر ، لكن عملية تصميم الجدار قد ساعدتنا على فهم ان هذا التراث عبارة عن جدار في قلعة هي فلسطين ، وتبدو شامخة لاتستطيع أي قوة قهرها .

وهكذا يمكن ان نفهم بوضوح تام ان تناول التراث وتوظيفه تشكيليا ، للتعبير عن مضمون انساني وسياسي ، هو الهدف الاساسي لجميع الفنانين الفلسطينين ، والاستعانة بعناصر مختلفة ، من اجل التأكيد على الفكرة التي يريدها الفنان .

منى السعودي

ويمكن ان نعطي مثلا حيا على ذلك فيما قدمته الفنانة (منى السعودي) في معرضها الاخير الذي نظم في (بيروت) من خلال النحت ، فالفكرة الرئيسية التي تشدن اليها المنحوتات هي الكتلة الصلبة المرتبطة بالارض بعمق ، والمتحركة لتعيش وجودها الخاص ، وهكذا تتأكد فكرة (الامومة) التي تنتج عن الارض ، وعن طريق الحركة والصلابة ، وبخطوط بسيطة يمكن للانسان ان يكتشف ان جميع ما تعرضه يملك الرموز المختلفة التي لا تنفصل عن رغبتها في توظيف كل الافكار التي تقدمها لخدمة القضية ، الارض ، الامومة ، النمو ، الشروق ، العناق ، الرحم ، وفي كل ذلك صيغة جديدة متطورة لتقديم رؤيا متميزة لصلة الفن بالقضية ، وترابطة معها وصيغ متميزة ومتجددة .

ولا تختلف اعمال كل من الفنانين (نبيل عناني) او (برهان كركوبكي) او (محمد المليحي) او (نذير نبعة) أو (نعيم اسماعيل) أو (حلمي التوني) أو (عبد الرحمن المزين) أو (محمد شبعه) او (فريد بلكاهية) او (سعد شاكر) او (ضياء الغزاوي) وغيرهم ... في لجوئهم الى الرموز ، الى تقديمهم للفكرة عبر صياغة جديدة لعناصر قديمة ، واعطاء شكل جديد لفكرة وتوظيفها ، رغم تباين اساليبهم الفنية . ، وصيغهم التعبيرية عن القضية ، انهم يؤكدون على وجود جديد لشعب عبر رموز ، ويستعيرون كل اشكال التعبير المتاحة ، منهم من يلجأ الى البساطة ومنهم من يعرف في رموزه وتعبيره ، ولكنهم جميعا يقدمون صيغة جديدة للفن المرتبط بالقضية الفلسطينية ، او الفن الفلسطيني في ثوبه المعاصر .



الفنان المشتغلي - (ماتا)

٢

الثورة والتراث في الفن الفلسطيني المعاصر

«المرحلة الثانية ١٩٦٥ – ١٩٨٠»

لقد تميز الفن الفلسطيني المعاصر ، وعبر اكثر من ربع قرن من حيث تعبيره عن الواقع الفلسطيني وامتداده التاريخي والحضاري .. وكانت الاساطير والزخارف والحكايات الشعبية والعمارة والازياء «اي مجموعة قنوات جمالية تراثية» جسرا تراثيا معاصرا يؤكد في النتيجة أصالة العربي الفلسطيني المعاصر ، وعمق جذوره على ارض فلسطين ، وحقه في العودة والتحرير،فأشكال التعبير والموضوعات المطروحة في هذا الفن تنشد ربط الواقع«المأساوي»و«النضالي» بالجذور الحضارية التي صنعها الاجداد العرب .. هذا يعني ان الهاجس الاساسي يكمن في تحقيق الذات وابرز معالمها ، هويتها العربية ، خصوصيتها .. لماذا ؟ لان المعركة مع الكيان الاسرائيلي الدخيل لم تعد معركة عسكرية – فقط – ، بل اصبحت معركة عسكرية وسياسية وثقافية وحضارية ... وهذه الحالة دفعت الشعب العربي لان يحارب على جبهات متعددة ، وضمن هذا النطاق كانت مسيرة الفن التشكيلي الفلسطيني ، مسيرة التزام ومواجهة ، بمختلف اشكال التعبير وتقنياته . لقد بدا هذا الفن في مطلع الخمسينات في التعبير عن التشرد والغربة ، فحملت مضامينه المأساوية طابع الحنين الدفين الى الوطن .. فكانت الخيمة والاسلاك الشائكة ، العناصر الواقعية الاكثر حضورا في تصوير حياة التشرد والمخيمات والغربة ، ثم اخذت صور الحنين الى الماضي اشكالا اكثر خصوصية فبرزت القرية الفلسطينية واتخذت من الصلب رمزا للمأساة الجديدة ، القديمة . نجد ذلك في اعمال رواد الفن الفلسطيني في الخمسينات أمثال «اسماعيل شموط وتمام الاكحل وابراهيم هزيمة ... وغيرهم» . واستمرت هذه المضامين المأساوية حاملة معها معاني الغربة والحنين الى الوطن حتى منتصف الستينات حيث برزت المقاومة العربية الفلسطينية ووضعت الفنان امام واقع جديد يحتاج بالتأكيد الى مضامين واشكال جديدة للتعبير،فتشعبت قضايا ومسائل التعبير الفني، وظهر جيل جديد اخذ على عاتقه التعبير عن القضايا الجديدة ، وهكذا نجد ان التطور الحقيقي للفن الفلسطيني المعاصر قد تم في النصف الثاني من الستينات والسبعينات . وسنتحدث عن أهم القضايا التي طرحها الفن الفلسطيني في تلك المرحلة «١٩٦٥ – ١٩٨٠» ، من اجل استشفاف السمات التي تميز بها في رحلته «النضالية» . انها مواجهة بالريشة والازميل ، وهي اخيرا صورة ابداعية من صور المواجهة المصيرية في الحياة اليومية .

الفن والثورة :

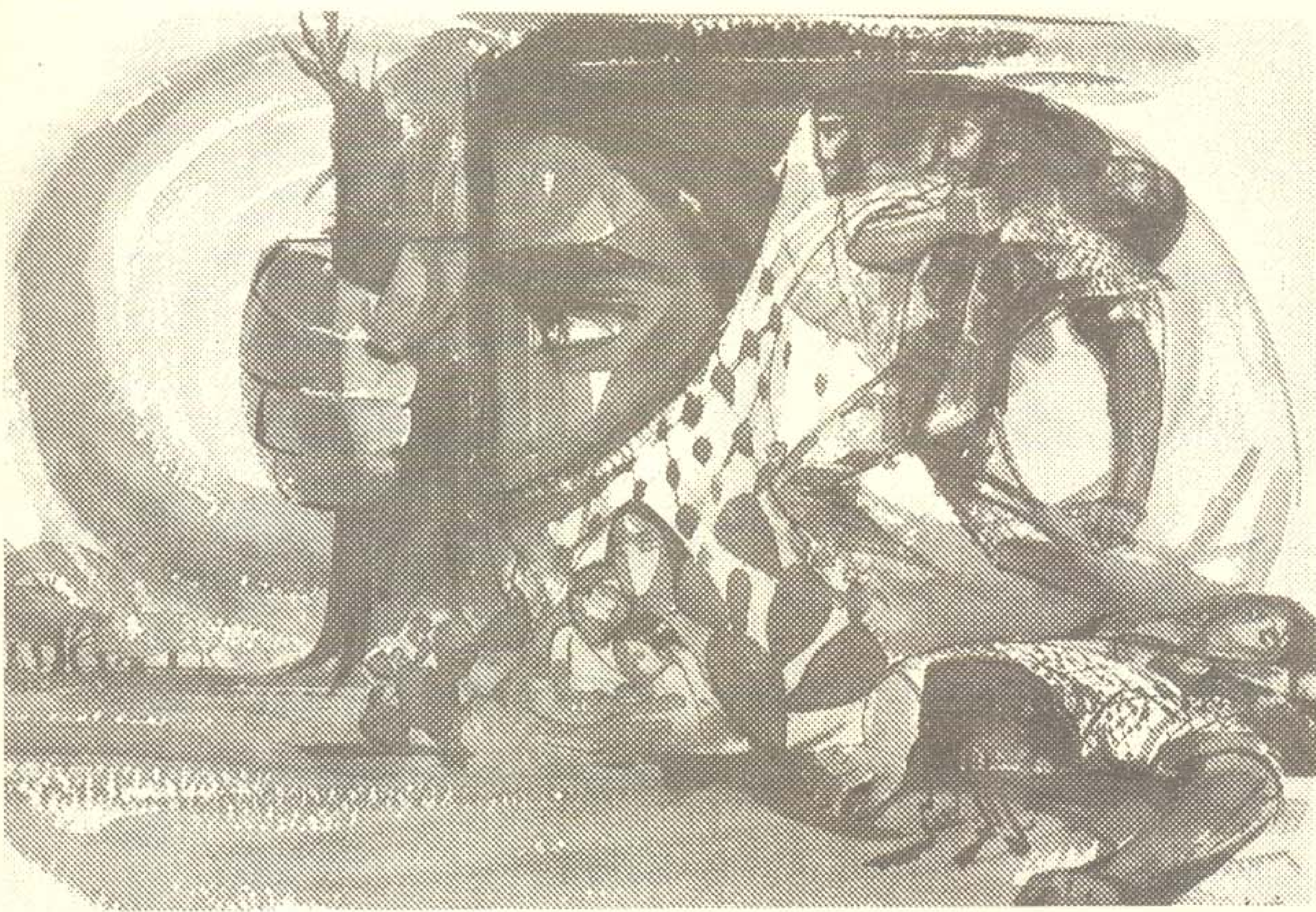
لقد احدثت الثورة تحولا جذريا في الموضوعات والمضامين وأساليب التعبير والرؤية ، بحيث يمكن أن نقول بأن الفن الفلسطيني المعاصر في مرحلته الثانية قد تمايز بتعبيره عن الثورة ، لكن كيف عالج الفنانون الثورة خطا ولونا وكتلة ؟ وهذا لا يعني البحث في اشكال التعبير ، فقط ، بل يشمل البحث العملية الابداعية كاملة ، من المحرض الواقعي للتعبير «الثورة» الى المعالجة التشكيلية ، وصولا الى الرؤية . وهنا نذكر تجارب « مصطفى الحلاج ـ عبد الرحمن المزين ـ شفيق رضوان ـ منى السعودي ـ محمد المزين ـ عبد المعطي ابو زيد ـ سمير سلامة ـ ناصر السومي ـ توفيق عبد العال ـ اسماعيل شموط ـ تمام الاكحل ـ عبد الحي مسلم ـ كمال بلاطه ـ رشيد شبلاق ـ محمود ابو عسكر ـ سامية الحلبي ـ جمال افغاني ... وغيرهم » .

ويعتبر « مصطفى الحلاج » من أوائل الفنانين الفلسطينيين الذين تناولوا القضية الفلسطينية بالتعبير الفني الجديد ، وقد تكشفت علاقة فنه بالثورة الفلسطينية منذ منتصف الستينات ، فكان من طلائع الفنانين الذين تفاعلوا عن وعي سياسي مع الثورة ، وقد تنوعت معالجاته الفنية ، كما تنوعت موضوعاته ورموزه وعناصره . ففي البداية استخدم الشكل التقليدي للمقاتل الفلسطيني الذي برز في رسوماته الصحفية ومحفوراته ولوحاته ، الا ان التطور الهام في تجربته كان في استخدامه الرموز مثل « الديك ـ الحصان ـ الافعى ـ الثور .. الخ » والاساطير « داجون ـ مثلا » للتعبير عن الثورة ، وربطها بالواقع من جهة وبالجذور الحضارية للشعب العربي الفلسطيني ، من جهة اخرى. لقد رسم الاله الكنعاني « داجون » على شكل مقاتل معاصر يجر عربته للدلالة على الابعاد الحضارية للثورة. بمعنى آخر : أراد أن يقول لنا بأن الفلسطيني المعاصر لا يدافع عن الارض والانسان فحسب ، بل يدافع عن حضارته التي يرتبط بها كل الارتباط . فرمز بالديك الى ولادة الثورة والى الارض بالمرأة ، ورسم الاعداء على شكل وحوش اسطورية مفترسة .. ففي لوحة الفجر رقم (١) يعتمد « الحلاج » على شكل اسطوري اساسي في بناء اللوحة . هذا الشكل هو مزيج من عنصرين ، الاول : انساني « المرأة » والثاني حيواني « الديك » ، أي ان هذا الشكل الاسطوري قد تكون من عناصر موجودة في الواقع ولها أبعادها الرمزية في الفكر الشعبي، واذا قلنا بأن هذا الشكل الاسطوري لا واقعي، فسنكتشف بعد التحليل والتركيب أن مضامينه أكثر واقعية من المظاهر الخارجية للواقع .

ان « الشكل الاسطوري » في هذه اللوحة قد قدم



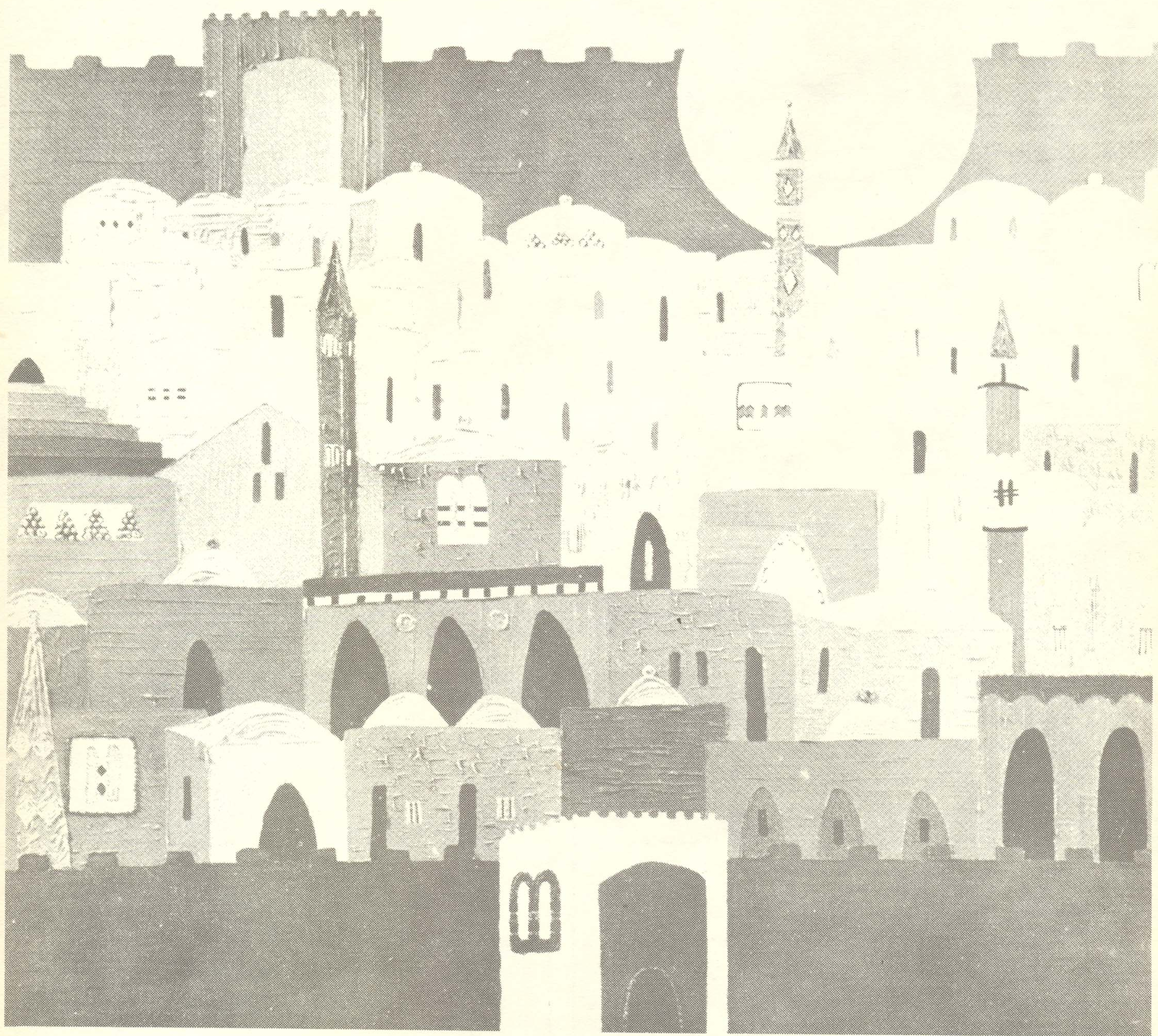
اسماعيل شموط



اسماعيل شموط



تمام الأكحل



جمانة الحسيني

لنا في وضع حركي ينم عن ترقب وتوثب في آن واحد، وقد تحول جذع المرأة الى رأس ديك في حالة استعداد للمواجهة .

ان هـذه العلائق الاسطورية تعكس عبـر الرمز الواضح ، ما يعادلها في الواقع المعيشي في الحياة اليومية للعربي الفلسطيني المعاصر ، الذي ولد بعيدا عن الارض والوطن ، حيث ان الخلفية التي بني عليها الشكل الاسطوري لا تشير الى واقع ما محسوس ، بل تشير الى حالة اغتراب . ان المرأة في هذه اللوحة ترمز الى الارض الفلسطينية . وهكذا نجد ان « مصطفى الحلاج » لم يرسم لنا ـ هنا ـ البندقية والمقاتل ، لكنه صور ولادة الثورة التي تكشفت في شكل الديك الرمز الذي أطل من جذع المرأة « الارض » ..

انـه يصوغ الواقع المادي عبر علاقات تشكيلية اسطورية ، « ليست خرافية » فالحس الاسطوري هنا يخدم الواقع ويعكسه لنا كما يحسه الفنان لا كما



ابراهيم هزيمة - من وحي فلسطين .

يراه . وعلى صعيد التقنية تبدو لنا اللوحة بسيطة في تقنيتها الحفرية الخطية ، فالفنان اعتمد على اقل عدد ممكن من المساحات الرمادية والخطوط وخلق التوازن بين الابيض والاسود ، وفي لوحة الفجر رقم(٢)، يجمع « الحلاج » بين عناصر واقعية وأخرى رمزية ، أو لنقل واقعية محققة بالرمز « الديك » ومن الجدير بالذكر ان لهذا العنصر الحيواني الرمز « الديك » حضوره الكبير في أعمال « الحلاج » كما في الفنون الشعبية ، وقد استخدمه « الحلاج » في العديد من من لوحاته ، مثل « لوحة الفجر (١) ـ لوحة الفجر (٢) ـ لوحة تناقض ـ لوحة الموكب ـ لوحة الاطفال والارض» ورسوماته .

عبد الرحمن المزين :

واذا انتقلنا الى أعمال الفنان عبد الرحمن المزين حول الثورة الفلسطينية ، فسنجد اننا أمام تجربة متميزة بتعبيرها الفني ، وعلى مختلف الصعد ، وثمة سمات مشتركة تجمع بين تجربته وتجربة « الحلاج »، فقد استخدم الرمز « الديك ـ الحمامة ـ المرأة ـ الشجرة » وبتحقيق اسطوري ، وربط بين المرحلة المعاصرة للثورة وبين جذور الفلسطيني على أرض فلسطين العربية . ولعل السمة البارزة في اعماله حول الثورة تكمن في الجوانب الاسطورية ، كعلاقات تشكيلية ومضامين انسانية ، فقد صور المقاتل كمارد اسطوري، وقام بتحويل أطرافه الى جذوع اشجار تضرب في عمق التراب كرمز على مدى ارتباط المقاتل بالارض التي يدافع عنها .

نجد ذلك في العديد من لوحاته مثل « لوحة وحدة المقاتلين ـ لوحة مقاومة (١) ـ لوحة مقاومة (٢) ـ لوحة الثورة ـ وغيرها ».

عبد المعطي ابو زيد :

وفي تجربة الفنان (عبد المعطي أبو زيد) نقف على عدة صيغ للتعبير عن الثورة وربطها بالارض والحضارة.. ففي البدء قدم لنا المقاتل الفلسطيني وقد اتحد بالارض التي ينتمي اليها وهذه الصيغة التي تحمل في تكويناتها الاشكال الاسطورية تطورت فيما بعد باتجاه الرمز ، فصور لنا المقاتل وقد تحولت اقدامه الى جذوع شجرة

تضرب في الارض وتمتد اوراقها الى لا نهاية .. ثم اتجه الى العناصر التراثية، فربطها بالرموز ، كالمرأة - مثلا - ليؤكد من جديد على الخلفية الحضارية للثورة ... أما الفنان شفيق رضوان فقد صور المقاتل عبر القيم النحتية رابطا بين صلابة الحجر وصلابة المقاتل ليرمز الى تشبث الفلسطيني بأرضه التي ينتمي اليها عبر التاريخ .. وهنا تبرز - أيضا - العلاقات التشكيلية والمضامين الاسطورية ، حيث يقف الانسان صامدا رغم كل اشكال القمع .. وينقلنا الفنان توفيق عبد العال الى صيغ فنية متطورة للتعبير عن الثورة مستخدما كل ما يخدم محتواه من رموز وعناصر تعبيرية وعلاقات سريالية . اننا امام اللوحة الملحمة التي ترسم عبر العناصر الواقعية والرمزية رحلة الثورة النضالية على طريق فلسطين . وهكذا نصل الى استشفاف الخصائص التي تميز بها الفن الفلسطيني « المرحلة الثانية » في تعبيره عن الثورة ، ويمكن ايجازها على النحو التالي :

١ - الاعتماد على الرمز للابتعاد عن المباشرة في التعبير والتي كانت سائدة في المرحلة الاولى « الخمسينات » .

٢ - شمولية العلاقات التشكيلية الاسطورية كنتيجة للفعل الثوري . وكرمز الى الكل لا الفرد . فالعنصر الواحد « المقاتل » لا يعني شخصيا محددا ، بل يرمز الى الثورة .

٣ - الافادة من العناصر التعبيرية والجمالية الشعبية الفلسطينية كخليفة فولكلورية .

٤ - البحث في العناصر التراثية للدلالة على الابعاد الحضارية للثورة .

٥ - ربط الثورة بالجذور التراثية للتأكيد على هويتها العربية حضاريا وتاريخيا .

الفن والتراث

لعل الاتجاه الى التراث بأشكاله وقنواته وعناصره الجمالية المتنوعة هو المسألة التعبيرية والجمالية الاكثر اشكالية وانتشارا في الفن الفلسطيني المعاصر في مرحلته الثانية « ١٩٦٥ - ١٩٨٠ » ، وقد اصبحت هذه المسألة تشكل قضية أساسية من قضايا هذا الفن ، نقول قضية ، لان الاتجاه الى التراث قد ارتبط بواقع اجتماعي وسياسي ، ولم يبرز - فقط - نتيجة رد فعل للاساليب الفنية الغربية ، بل ظهر كنتيجة حتمية لحالة التشرد وللمحاولات الصهيونية المتكررة التي تسعى الى طمس وسرقة وتزييف للمعالم الذاتية الفلسطينية التي تشكل خطرا على الكيان الاسرائيلي . وبالتالي فان ظهور العناصر والجماليات التراثية الفلسطينية في الفن الفلسطيني المعاصر جاء لتأكيد الهوية التاريخية الحضارية للشعب العربي الفلسطيني . وقد برز التراث الفلسطيني في هذا الفن بأشكاله المختلفة المتحفية التاريخية والشعبية المعاصرة ، فذهب بعض الفنانين الى تراث الاجداد العرب الكنعانيين للتأكيد على العمق الحضاري وافاد البعض الاخر من الفولكلور الشعبي الفلسطيني الحي ، القائم في الحياة اليومية ، واستخدم البعض الزخارف والكتابات كعناصر اصيلة لها خصوصيتها العربية ، وهكذا تنوعت المصادر التراثية كما تنوعت العناصر المستخدمة لكنها اتفقت من حيث دوافع الاستخدام التي تنشد تحقيق الذات الفلسطينية واذا كان تراث الفنان يستيقظ من اعماقه نتيجة غربة او وعي لحالة استلاب ثقافي ، فان التراث الفلسطيني يستثار عند الفنان الفلسطيني :

هو الزخرفة والاسطورة والحكاية والاغنية والمثل الشعبي والحلي والعمارة الشعبية ، وعبر الوعي والموقف يصبح وسيلة للتوحد بالارض والوطن .

نقول الوعي والموقف لانه ليس كل من وضع زخرفة في اعماله اصبح اصيلا لان الفن ليس تسجيلا محايدا للقضايا وجماليات الواقع بعمقه التراثي . ولعلها الحالة الاكثر صدقا عند الفنان الفلسطيني ، لانها تفرض حضورها كنتيجة طبيعة لحياة التشرد ، ومحاولات الابادة وهذا يعني - في الاول - خصوصية العودة للجذور لذلك ليس غريبا أن نجد في لوحة واحدة « الحس الاسطوري ، والزي الشعبي والزخرفة المتميزة والادوات المستخدمة في الحياة اليومية ، وغيرها » .. وأن نوغل في القدم ، الحكايا والاساطير والاغنيات . نقول « مصطفى الحلاج » و « عبد الرحمن المزين » ، وان نبحث عن الجمالية الشعبية نذكر « ليلى الشوا » و « تمام الاكحل » و « عبد الحي مسلم » و « ابراهيم غنام » و « جمانة الحسيني » ، وعد « منى السعودي » و « شفيق رضوان » نحس بمدى صلابة الارتباط بالارض ، بالجذور . « تمام الاكحل » انطلقت من الحياة الشعبية كمؤشر تراثي حي ، وعبر العادات والتقاليد ، مجموعتها « أيام فلسطينية » حيث سجلت حياة الناس في افراحهم واتراحهم ، وتميزت « جمانة الحسيني » باستلهامها العمارة الشعبية في المدن والقرى « مجموعتها القدس » . وانطلق « عبد الحي مسلم » من المثل والحكايا الشعبية ، صاغها من جديد بحسه الشعبي الفلسطيني الاصيل، وصور « ابراهيم غنام » حياة القرية بخصوصيتها وفعل انسانها في صراعه مع الارض المعطاة ، واستلهم « كمال بلاطة » الكتابات والزخارف الفلسطينية ، فعالجها بكثير من الحداثة محافظا على روحيتها، خصوصيتها الجمالية والتعبيرية وهكذا يصل الفن الفلسطيني المعاصر الى مرحلة تميزه، عبر تفاعله بالقضية الفلسطينية ، وتعبيره عن الثورة ، وربط هذا التعبير بالجوانب التراثية التي اعطت الاعمال الفنية بعدا حضاريا كأشكال للتعبير وكمضامين ثورية معاصرة .

٣

الفن الفلسطيني في الأرض المحتلة

- ١ -

هل رأيتم لوحة « تعتقل » ؟ هل رأيتم لوحة « تعدم » ؟ .. تمزق وتحرق .. نعم لقد حدث هذا لبعض التجارب الفنية الطليعية عبر التاريخ ، ويحدث في يومنا هذا في أرضنا المحتلة بالتحديد ، حيث تقوم سلطات الاحتلال بين الفترة والاخرى بمنع عرض لوحات الفنانين الفلسطينيين ، كما تقتحم منازلهم بحثا عن الاعمال الفنية . وعندما تجدها ، تمزقها وتحرقها، كما حرقت من قبل المنازل والقرى الفلسطينية الامنة، لقد فعلت ذلك أكثر من مرة ، وفي كل مرة كان الفنان الفلسطيني يرسم من جديد. وأمام هذا الاصرار على الفن ، على المواجهة ، على صنع الحياة .. قامت سلطات الاحتلال باعتقال بعض الفنانين الفلسطينيين وزجهم في سجونها النازية ويمكن أن نذكر « كامل المغني » و « بشير السنوار » و «عصام بدر» و «سليمان منصور » و « محمد عبد السلام » وغيرهم ، وبعضهم مازال ، الى كتابة هذه الكلمات داخل سجن بئر السبع مثل « محمد عبد السلام » و « سليمان منصور » الذي دخل السجن منذ شهور .

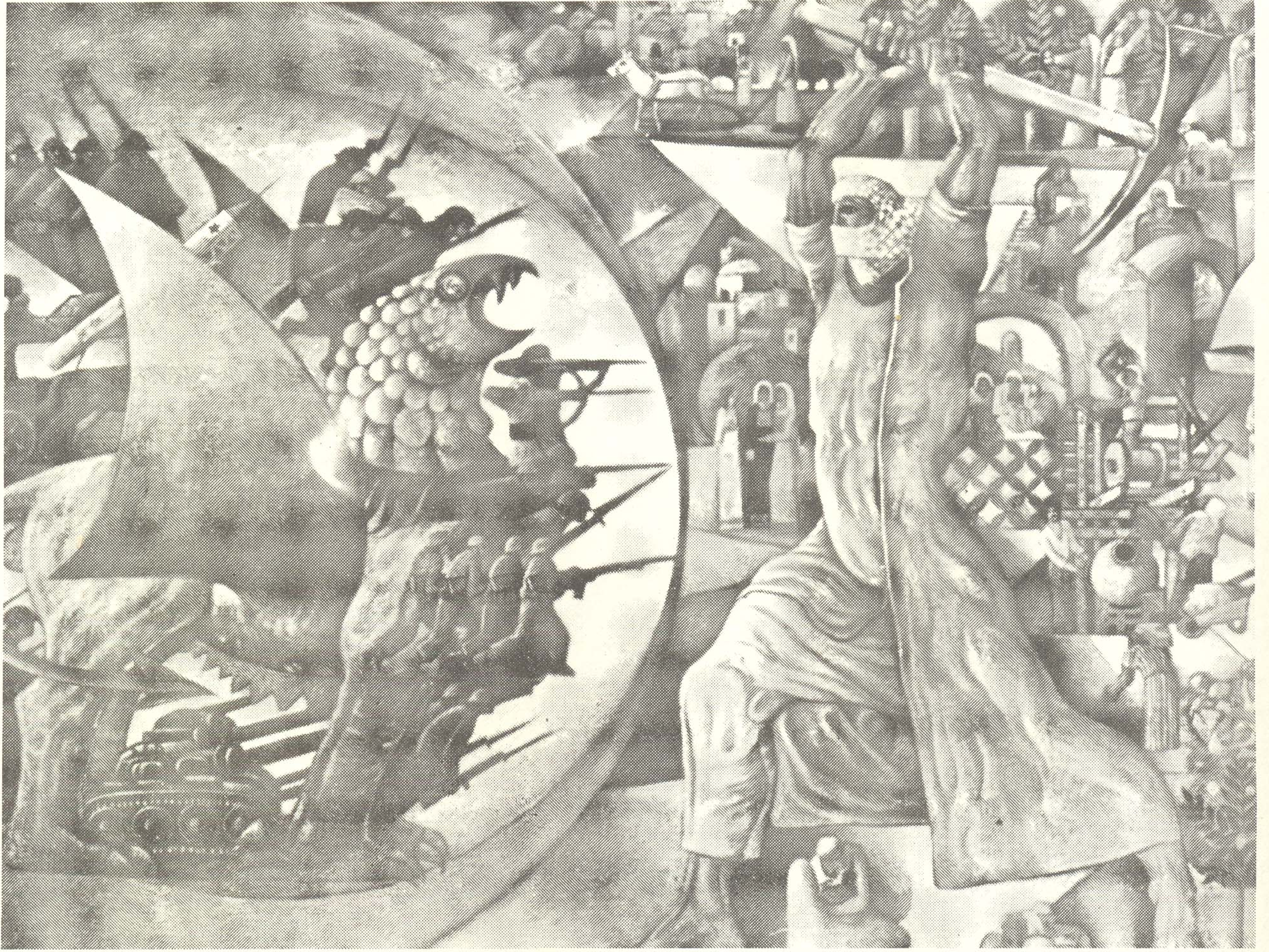
هذا الشكل من اشكال القمع الثقافي يعني الكثير بالنسبة الينا ، فهو من جانب يعطينا صورة عن الوجه النازي الارهابي البشع للكيان الاسرائيلي الدخيل ، ومن جانب اخر يدلنا على مدى فاعلية «اللوحة الفلسطينية» في التحريض والتغيير . انها الفعل الثوري بصيغة فنية، تماما كما كانت أشعار « محمود درويش » داخل الارض المحتلة . وقد تحفر الكلمة مكانا لها في الذاكرة وتتناقلها الالسن وقد تصل حارة فاعلة الى أبعد من جمهور الارض المحتلة .. الى مختلف المدن العربية . كما أشعار الارض المحتلة ، الا أن اللوحة .. هذه الوسيلة البصرية للتعبير ، تبقى كالوشم في الذاكرة .. يصعب نقلها .. تهريبها الى انسان اخر ، وما أكثر الرسوم المحفورة داخل جدران سجون الكيان الاسرائيلي ، لكن على الرغم من كل أشكال القمع والارهاب ، استطاعت اللوحة الفلسطينية التي صنعها فنان الارض المحتلة بمعاناته وآلامه ومأساته وانتفاضته ، أن تدخل بيوت وعقول وعواطف أهلنا ، ووصلت الى بعض العواصم العربية ، وهي بالتأكيد تجربة متميزة بفعلها الثوري،



سليمان منصور

الأرض المحتلة

بوحدة المعاناة والمصير ، بالارتباط العضوي بالارض والجذور .. ولا شك في أن ما وصل الينا من نماذج يعطي صورة مشرقة عن انجازات الفن التشكيلي في الارض المحتلة . وقبل محاولة البحث في هذه الانجازات لابد من الاشارة الى ذلك الوعي الفني الذي يتمتع به شعبنا في الارض المحتلة ، والى قدرة اللوحة على الدخول الى أعماق هذا الشعب ، فقد طبع – مثلا – عن لوحة ((جمل المحافل)) للفنان سليمان منصور أكثر من ((مئة الف نسخة)) دخلت جميعها منازل الناس . كأنها ((كتابات قرآنية)) أو ((ايقونة)) مقدسة ، ((وفي المعرض الجماعي الذي اقيم في نابلس عام ١٩٧٥ حضر حفل الافتتاح اكثر من ((٤٠٠٠)) شخص اضافة الى الطلاب الذين يحضرون بشكل جماعي ، وكانت المناقشة تستمر من لحظة افتتاح المعرض الى نهايته ، وكثيرا ما يتحول المعرض الى ندوة سياسية مفتوحة)) .



سليمان منصور – الحياة في الأرض المحتلة

- ٢ -

في الارض المحتلة مجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين « شباب وكبار » تنتج باستمرار على الرغم من الظروف الشاقة التي تحدثنا عنها في البداية نذكر منهم « سليمان منصور – فلاديمير تماري – كريم دباح – نبيل عناني – كامل المغني – بشير السنوار – محمد عبد السلام – عصام بدر – وليد قشاش – جمال بدر – عبد عابدي – ابراهيم سابا – سميرة بدران .. » ، ولعل تحليل نماذج من أعمالهم يقودنا الى رسم ملامح تجربتهم الفنية والوقوف على أهم الخصائص والسمات التي تميزوا بها في رحلتهم الابداعية النضالية .

ان السمة البارزة في أعمالهم تكمن في تمثيلهم المعاناة الفلسطينية وتصويرهم المأساة الى جانب الثورة .. نعم الثورة ، لكن ليس من خلال الصيغ الواقعية المباشرة التي ابتعد بعضهم عنها نتيجة القمع والسجن ، فقد بدأ « محمد السلام » كفنان واقعي ، ومن المؤكد أن معاناة السجن دفعته الى التحول في اسلوب التعبير والاقتراب من السريالية واعتماد الرمز .. الرمز كضرورة فنية من أجل الاستمرار في الانتاج . في التعبير غير المباشر عن واقع شعبه ، قضيته ، قضيتنا جميعا ، وهذه السمة « الرمز » امتدت الى معظم التجارب الفنية حيث نجدها في أعمال سليمان منصور ونبيل عناني وعصام بدر وكامل المغني » فالفنان الذي يريد اقامة معرض « يحتاج الى موافقة الحاكم العسكري وكثيرا ما ينتظر طويلا دون أن تأتي الموافقة ، وفي كثير من الحالات يبتعد عن المباشرة ، لذلك تأخذ المواجهة ابعادا اخرى وغالبا ما يتجه الى الرمز للتعبير عن واقعه ، وهذا ما نراه بشكل خاص في أعمال محمد عبد السلام وكامل المغني » .

وقد توزعت الرموز على عناصر عربية فلسطينية مستقاة من الحياة الفلسطينية المعاصرة ومن الجذور التراثية للشعب العربي الفلسطيني ، فاستخدمت المرأة بلباسها الشعبي الفلسطيني المتميز ، وبرز الحصان العربي واستخدمت الزخارف والكتابات والعناصر

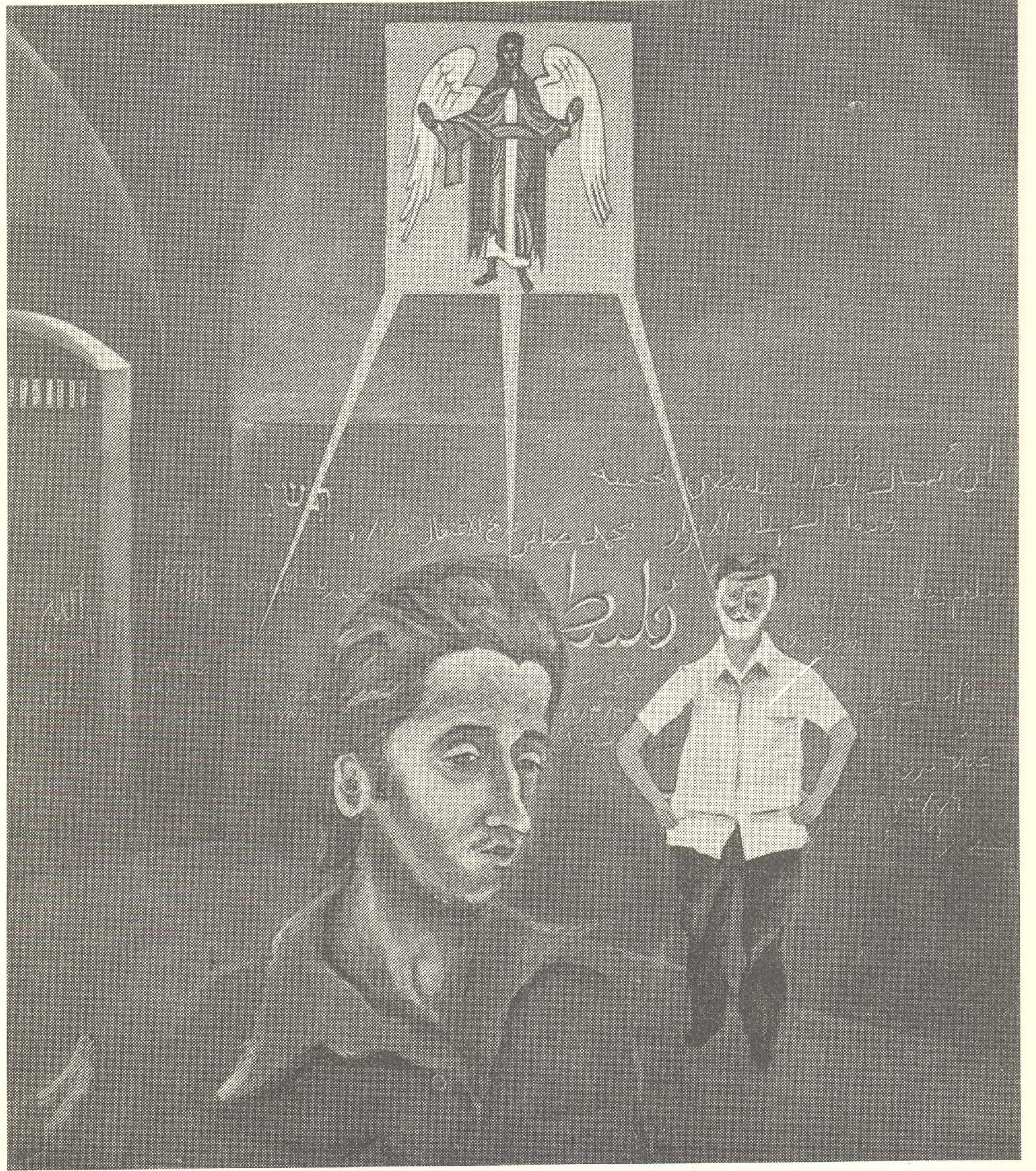


سليمان منصور

جدار من التراث

التراثية الاسطورية استخداما رمزيا للتعبير عن الواقع الفلسطيني المعاصر ومتغيراته من النكبة الى الثورة.. وظهرت بعض الاعمال التي تصور معاناة السجن وبصيغ تعبيرية فيها الرمز والواقع والاسطورة . كما صور البعض انتفاضة الارض المحتلة ، وهكذا عاش الفنان مواجهة حقيقية دفعته ليس الى التعبير عن الواقع النضالي المعاصر فحسب ، بل الى ربط هذا الواقع بالجذور التراثية ، ومن خلال الرمز ـ ايضا ـ فاعتمد الفنان بعض الرموز المستقاة من التراث الشعبي ،

وانطلق البعض الاخر من الرموز القديمة التي تعود الى حضارة الاجداد الكنعانيين العرب .. ومن جانب اخر ظهرت الرموز التي تصور بشاعة المحتل ونازيته ، واتخذت هذه الرموز من الشكل الحيواني الاسطوري المفترس ، وسيلة للتعبير عن همجية الكيان الدخيل .. نرى ذلك ـ مثلا ـ في لوحة «الحياة في الارض المحتلة». ففي هذه اللوحة صور الفنان ، الفلسطيني المعاصر الذي يحتمي بتراثه ويدافع عن أرضه ومنزله وأطفاله في مواجهة « وحش اسطوري مفترس » تحيط به أدوات



ڤلاديمير تماري

القمع والارهاب ، وتبرز من حول هـذا « الـوحش الاسطوري » فوهات المدافع والدبابات وهي تتجـه لسحق الانسان صاحب الارض والتراث .. وفـي لوحة اخرى لفنان اخر نشاهد مجموعة من الحيوانات الاسطورية المفترسة وهي تعبث بالارض المقدسة الجميلة ، أرض فلسطين .. وكانت المرأة العنصر الرمزي الاكثر حضورا للتعبير عن الارض والشعب والثورة ، فحملت سمات الخصب والعطاء وتحققت بجمالية لانراها الا في التراث الشعبي بعمقه التاريخي الحضاري في المكان والزمان .. وتنوعت المضامين والموضوعات والحالات الانسانية التي تمثلت في عنصر المرأة الرمز، فكانت الفلاحة المعطاء في مواسم الحصاد « عند بشير السنوار » ، وكانت الجذور الفلسطينية تضرب في الارض والتاريخ والتراث عند « عصام بدر » و « نبيل عناني » ، وتنوعت مضامينها ورموزها بشكل خاص عند سليمان منصور .. وحول هذا العنصر الرمز يقول الفنان سليمان منصور « هناك الكثير من الفنانين الذين رمزوا الى الارض بالمرأة ، أنا واحد منهم ، وعبر هذا العنصر الانساني الرمز « المرأة » ، تناولت كل حالات العطاء والتضحية والخصب والصبر والامل ،

مع ملاحظة ان المتلقي العادي يجد فيها المرأة الجميلة ، والمتذوق يرى الارض ، والناقد يرى جملة الحالات الانسانية الانفة الذكر .. ففي لوحة مهاجرة تقف امرأة عنقها طويل أمام خلفية قاحلة وجرداء ، والعينان غائرتان وفي أعلى اللوحة هلال وبداخله قرية فلسطينية جميلة تدب فيها الحياة والمرأة تلبس ثوبا وقد رسم على منطقة الصدر عدة دوائر تنتهي ببقعة صغيرة ترمز الى الهدف .. ما أود أن اقوله من خلال هذا العمل هو : ان العنق الطويل يرمز للترقب والتطلع والخلفية الجرداء ترمز لحياة الاسرائيلي المعتدي الذي سلب القرية الجميلة التي ترمز الى فلسطين . أما الدوائر المرسومة على صدر المرأة الفلسطينية فهي دلالة على انها قد تحولت الى هدف للقتل وانها ملاحقة اينما تكن » .

ويقول أحد النقاد في تحليله لوحة فلسطين مؤكدا على الرمز في مختلف العناصر التي تطرحها اللوحة ما يلي : « **استطاع الفنان أن يعبر عن فلسطين عن طريق هذه المرأة التي تحمل البرتقال وقدم الفنان من خلال الزخارف في الثوب التأكيد على الشخصية الفلسطينية الذي يحاول الاحتلال طمسها عبثا ، ونلاحظ جمال خلفية اللوحة التي تمثل البيارات المختلفة التي تكررت بايقاع جميل يساعد على ابراز حياة الشعب وآماله . ويمكن ان يلاحظ المشاهد حركة الايدي التي تتشبث بالبرتقال وبالارض ، وساعده على التعبير الصيغة المضخمة التي أعطاها لليدين ، ونظرة التصميم على التحدي ، وهكذا ربط بين انتاج الارض وبين الشعب وبين الارض برباط محكم ، وجعل المرأة مجسدة لهذه العلاقة التاريخية التي تشدالشعب الى أرضه وثمرات ارضه ، وهكذا استطاع أن يقدم ملحمة حية عن حياة الشعب الفلسطيني برموز حية هادئة ، وبتعبير جميل يأخذ بالالباب .** »

وتبرز الوظيفة الرمزية في عناصر اخرى عند الفنان **كامل المغني** ، عناصر يراها المتلقي في منتهى العادية ، الا انها في ملامحها وتكويناتها والوانها وعلاقاتها التعبيرية ترمز الى أبعد من معناها الادبي ، ففي احدى اللوحات رمز الفنان بالعازف الى الثورة التي تعزف انشودة فلسطين ، حتمية النصر ، على الرغم من المدافع التي تتجه الى صدر العازف ، ونستطيع أن نتبين بكل وضوح صلابة الوجه الذي ينظر بتحد واليد التي تعزف بقوة والجسم الذي يلتحم بالارض ..

وينقلنا الفنان **عصام بدر** الى تجربة متميزة برموزها وعلاقة هذه الرموز بالعناصر الواقعية ، فهو يوزع رموزه « المرأة ـ القرية ـ الزخرفة » على الارض بشكل متماسك ، بحيث نحس أن الزخرفة تضرب في الارض تماما كالمرأة والشجرة والمنزل ، كل ذلك للدلالة على عمق ارتباط الحياة الفلسطينية المعاصرة بالارض التي تتحرك عليها والجذور التي تنتمي اليها .. ، ويستخدم في بعض أعماله الحصان الذي يرمز بحركته وشموخه الى نضال الشعب العربي الفلسطيني على طريق العودة والتحرير .

لقد أصبحت الصيغ التعبيرية والرمزية سمة من سمات الفن التشكيلي الفلسطيني في الارض المحتلة ، ولاشك في ان الظروف الصعبة التي يعمل ضمنها الفنان قد لعبت دورا في التوجه الى الرمز للتعبير عن مختلف الموضوعات السياسية والاجتماعية ، وقد استطاع الفنان عن طريق الوظيفة الرمزية للعناصر الواقعية المستقاة من الواقع النضالي أن يصل الى تجربة لها خصوصيتها التشكيلية والتعبيرية ، تجربة لا مثيل لها في اصرارها على الكشف والتحريض ، وصنع الحياة الجديدة .

ـ ٣ ـ

لم يقف الفنان الفلسطيني في الارض المحتلة عند البحث عن الرمز للتعبير عن الواقع النضالي المعاصر للشعب العربي الفلسطيني ، بل قام بربط هذا الواقع النضالي بالجذور الحضارية العربية على أرض فلسطين ، مستخدما مختلف العناصر الاسطورية والزخرفية و « الخطية » والجماليات الشعبية التي تؤكد هويته العربية ، وجوده التاريخي الحضاري على أرضه ، وفي هذا الصدد يقول أحد فناني الارض المحتلة : « **ان من أهداف المستعمر أن يعزل الانسان عن تراثه لكي يفقده شخصيته ، ثقته بنفسه ، وذلك من اجل السيطرة عليه ، ولهذا فانا كغيري من الفنانين الموجودين تحت الاحتلال لا توجد لوحة لنا ، الا وبها شيء من هذا التراث ، هذا اذا لم يكن موضوع اللوحة عامة هو التراث ، والهدف كما قلت زرع الثقة والاعتزاز بنفس المشاهد بتراثه وجذوره ، والتراث بالنسبة لي ـ أيضا ـ يعني الجذور ، وتأكيد هذه الجذور** » .

لكن كيف تعامل الفنان الفلسطيني في الارض المحتلة مع تراثه ؟ ما هي العناصر التي استخدمها ؟ وماذا عن الوظائف التعبيرية لهذه العناصر ؟ .

لاشك في أن بحث الفنان في تراثه لم يكن بحثا جماليا خالصا ، فقد تجاوز القيم التسجيلية ليصبح أكثر فاعلية ، وليساهم الى جانب بحثه في الرموز ، في التعبير عن واقعه ، وقد تنوعت الوظائف التعبيرية بما يخدم المضمون المطروح في العمل الفني ، ففي لوحة « من التراث » للفنان (سليمان منصور) نجد مختلف العناصر التراثية .

لقد جمع الفنان في هذه اللوحة بين عناصر ورموز فنية شعبية معاصرة وبين عناصر فنية تراثية قديمة

تعود الى حضارة الكنعانيين العرب ، وبناها من جديد على شكل جدار متماسك يضرب في عمق الارض وينتصب الى الاعلى بشموخ ، وفي ذلك يشير الى وحدة التراث العربي الفلسطيني واستمراريته عبر التاريخ ، ومن هذه العناصر والرموز نشاهد : « الاله الكنعاني داجون ـ الزخارف والاواني الفخارية التي استخدمها الكنعانيون ـ الهلال والزخرفة العربية الاسلامية ـ الكف والعين والسمكة والمفتاح كرموز شعبية نجدها في الوشم الشعبي وفي الحلي الشعبية ـ الكتابات الشعبية مثل الحسود لايسود ـ يا ساتر ـ ماشاء الله ـ يا رب « التي يستخدمها الانسان الشعبي في حياته اليومية .. »

هذا الحشد الكبير لمختلف الجماليات والعناصر التراثية العربية الفلسطينية وعلى شكل سور متماسك البناء انما يدل على رغبة الفنان في صياغة ملحمة الجمالية الفلسطينية ، ملحمة الحياة الفلسطينية على ارض فلسطين عبر التاريخ .. وبالتالي فهو يستخدم كل ما يخدم هويته التاريخية العربية ، ذلك ان معركته مع الكيان الاسرائيلي ليست معركة عسكرية أوسياسية ـ فقط ـ وانما هي معركة حضارية ـ ايضا ـ ويستخدم الفنان نبيل عناني الزخرفة المستقاة من التطريز الشعبي الفلسطيني ليعطي لعناصره الانسانية هوية محلية ، وليربطها بالجذور الحضارية ـ تماما ـ كما هو هاجس « سليمان منصور » و « عصام بدر » و « فيراتماري » . وغيرهم ، وهكذا يستيقظ التراث الفلسطيني بكل اشكاله وعناصره وجمالياته ليشكل الخلفية الحضارية المتينة التي تخدم تجربة الفنان الفلسطيني في تعبيره عن واقعه وربطه لهذا الواقع بجذوره الاصيلة .

ـ ٤ ـ
بطاقات

« سليمان منصور » : مواليد بيرزيت ـ رام الله ـ ـ عام ١٩٤٧ ـ درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقدس « ١٩٦٨ ـ ١٩٧١ » ـ شارك في معارض فناني الارض المحتلة « ١٩٧٤ ـ ١٩٨٠ » ـ من أشهر لوحاته « جمل المحافل ـ الحياة في الارض المحتلة ـ احتلال ـ الاول ـ مهاجرة ـ تأمل ـ فلسطين ـ حصار ـ امرأة ومنديل أحمر ـ من التراث الفلسطيني » يقيم في القدس ويعمل في ويدرس الفن الشكيلي في دار المعلمات التابعة لوكالة الغوث في القدس ـ اقتحمت سلطات الاختلال منزله عدة مرات وأتلفت لوحاته ووضعته تحت الاقامة الجبرية ـ حاليا هو سجين في سجون الاحتلال .

« نبيل عناني » : مواليد اللطرون عام ١٩٤٤ ـ درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية وتخرج منها عام ١٩٧٠ ـ أقام عدة معارض مشتركة مع زميله الفنان عصام بدر ، في رام الله ونابلس ـ شارك في المعارض الجماعية لفناني الارض المحتلة ـ اسلوبه تعبيري وله محاولات للافادة من الكتابة العربية وادخالها اللوحة ، وهو يؤكد على قصائد محمود درويش وسميح القاسم ويستخدم الكتابة بمدلولها الادبي .

« كريم دباح » : خريج اكاديمية الفنون الجميلة في موسكو ـ اختص بالطرق على النحاس ـ تحمل تجربته آثار الفن في الدول الاشتراكية ـ اسلوبه واقعي تعبيري تمتاز اشكاله بالصلابة ووحدة التعبير ـ استطاع أن يؤثر على تجارب بعض فناني الارض المحتلة الشباب ـ يعمل في النقد الفني ويشرف على تحرير الصفحة الادبية في جريدة الفجر العربية التي تصدر في القدس

« كامل المغني » : مواليد عام ١٩٤٨ ـ درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج منها عام ١٩٦٧ ـ يعتبر من الفنانين المتميزين ـ غزير الانتاج ـ سجن في سجون العدو الصهيوني مدة عامين ـ يعتمد الرمز في أعماله التي تمتاز بتبسيط الاشكال والعناصر ـ الوانه قاتمة .



سميرة بدران   التماسيح





فلاديمير تماري

« بشير السنوار » : يعيش حاليا في خان يونس ـ درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج منها عام ١٩٦٤ ـ « قسم التصوير » ـ أقام عدة معارض فردية في غزة ونابلس ـ ساهم في المعارض الجماعية لفناني الارض المحتلة ـ اسلوبه واقعي ـ اعماله مستوحاة من السجون ـ يصور العمال والفلاحين .

« محمد عبد السلام » : مواليد عام ١٩٣٩ ـ درس الفن دراسة حرة ـ في البداية عرف كفنان واقعي ـ **حاليا هو سجين في سجن بئر السبع ويرسم داخل** السجن وتتلف معظم أعماله ولا يخرج منها الا القليل ـ أقام عدة معارض فردية في القدس ورام الله ـ شارك في المعارض الجماعية ـ عمل في الصحافة وكتب الشعر معظم قصائده كتبها داخل السجن .

٤

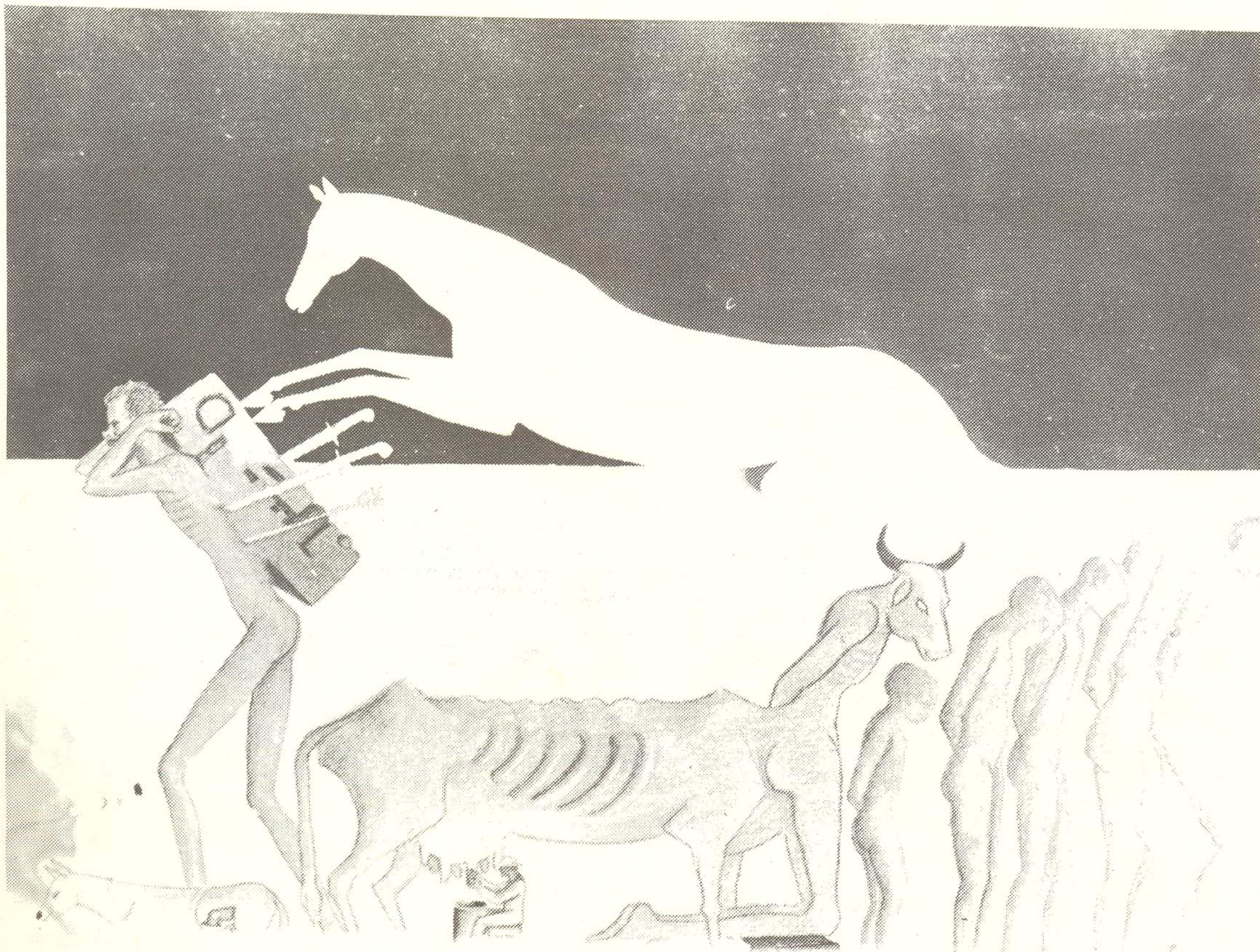
شهادات من الفن الفلسطيني

الفنان مصطفى الحلاج :

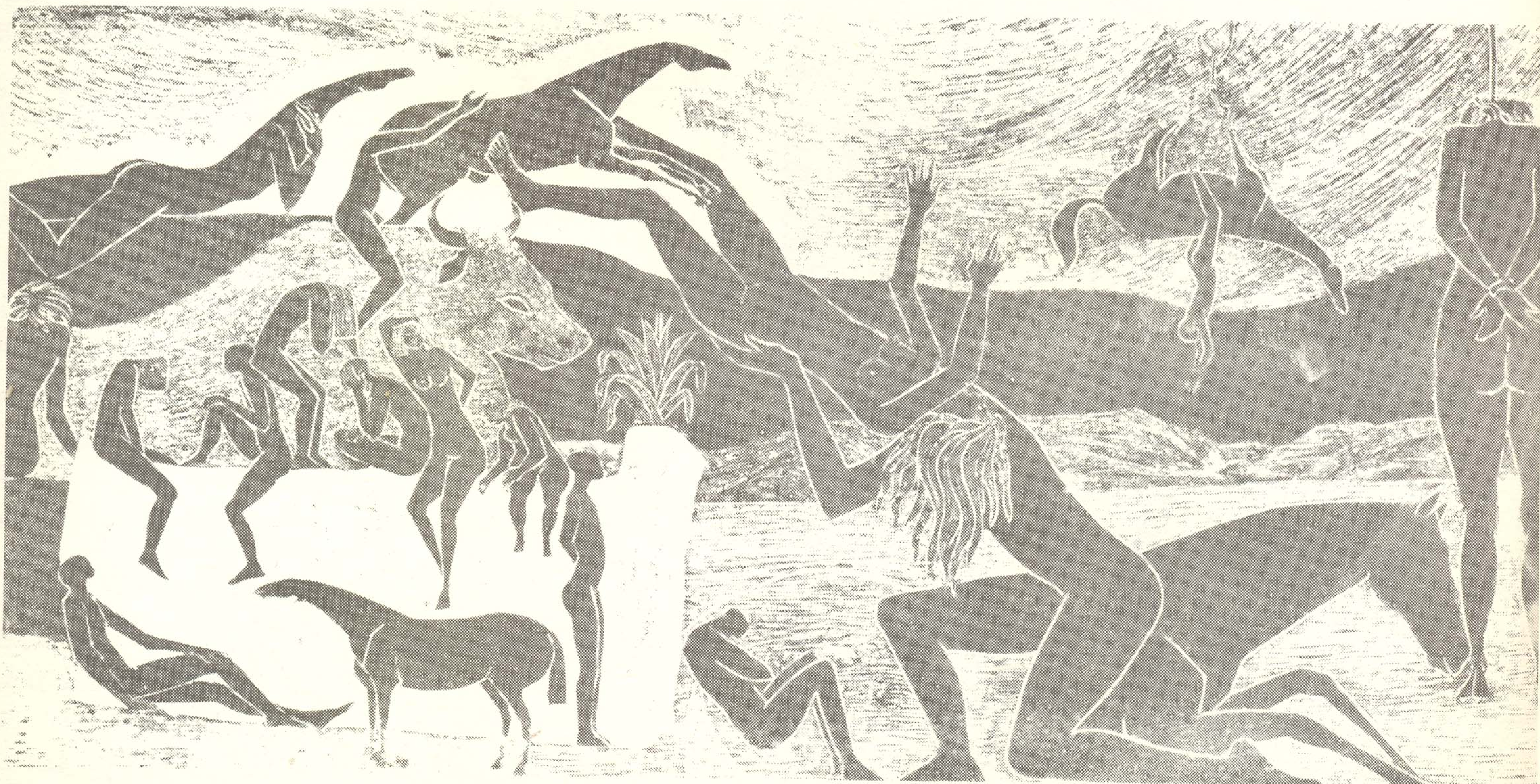
العلاقة بين الفن التشكيلي والثورة ، انا لا افهمها فقط .. انا اعيشها من خلال عملي ومعارضتي حتى قبل ان تنطلق الثورة . وما جاءت الثورة الا من تمردنا العام ضد الوضع والشراة غير الانسانيين المحيطين بنا بعد ان طردنا من الوطن .

ان اي شعب يحمل في ضميره المعاناة والمآسي والحلم . والفنان والكاتب ماهما الا طاقة تجسيد هذه المأساة وتجاوزها . والحلم يرسم معالم الطريق بجانب الطاقة التحريضية للجماهير ، **الفنان بحد ذاته « الملتزم » هو طاقة ثورية بشكل دائم ،** يثور على الواقع وينتقده ، صورة أجمل وأعلى من الواقع الفعلي .. هو خلية الحلم في جسد الامة . وخصوصية الثورة الفلسطينية تجعل ساحات المعركة تختلف عن ساحة المعركة لدى فنان آخر في ثورة أخرى .

ساحة المعركة لدى الفنان الفلسطيني واسعة . هو أمام عدو مغتصب لارضه ، ويدعي بأحقية تاريخية لملكية هذا الوطن ، فالفن والادب لدى الكاتب والفنان الفلسطيني هما الشهادتان الحقيقيتان على ان فلسطينيته وعروبته تضربان جذورهما في اعماق التاريخ ، والعكس بالنسبة للعدو الطارىء والآني والكذاب ، وبجانب نوعية الصراع واتساعه ، اخذ الادب والفن ليس كتعبير عن مآسي هذا الشعب واحلامه فقط ، وانما للتعريف بالهوية الفلسطينية لدى الشعوب الاخرى التي غطى عينيها الكذب الاعلامي الصهيوني ، لان « اسرائيل » تستطيع ان تسرق التراث الفلسطيني القديم والحديث ، لكنها لا تستطيع ان تسرق طاقة الخلق لدى الفنان الفلسطيني والكاتب الفلسطيني حيث هما في الداخل او في الخارج ، فهما الشهادة الحية الباقية . كما محمود درويش والشعراء الاخرين تهدر الحنجرة الفلسطينية من اشداقهم ، يرى الفلسطيني عبر فرشاة الفنان الفلسطيني .



مصطفى الحلاج



مصطفى الحلاج

نحن جزء من امة ونشاطنا الفني جزء من نشاط هذه الامة في صراعها ضد العدو وضد الجهل ، ورغبة في السلام والرفاهية والاخاء على أرضه في موطنه .

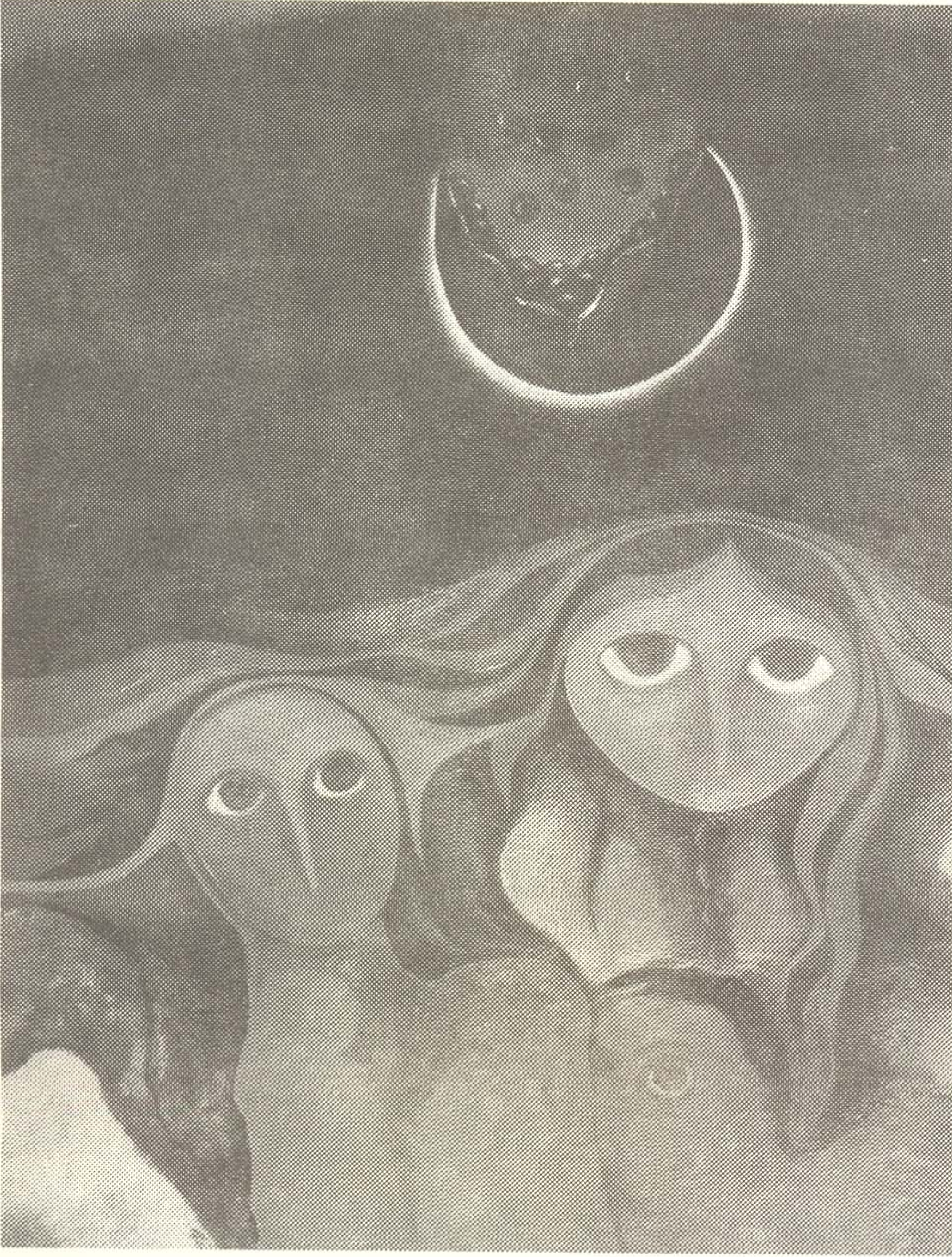
وحول علاقته بالتراث الفلسطيني قال « الحلاج »: الفنان يولد عضويا ويولد تراثيا رغما عن انفه ، الا اذا ولد في مكان ، وقبل أن يدرك عاش في مناخ تراثي آخر، ونحن نعيش الان التراث الاقليمي والعربي والعالمي ولا تستطيع أن تغمض عينيك نصف اغماضة لمدة طويلة ، فالعالم الخارجي يأتي عبر الكتب ووسائل الاعلام والوسائل الفنية والموروث الاقليمي والتراث العربي ، أنت كل ذلك ، لكن كيف تكون مساحة أعرض لتستقبل اكثر وتفيد لحظة الانتاج . العدو والقفز يستطيعه الكل ، اما ان تكون أجود فلا بد من التدريب لاحداث اللياقة . وذلك يتضح في نحت الحجر ، خصوصا التماثيل الضخمة ، أما عن التراث الفلسطيني فطبيعة ظرفي والتحديات المطروحة امامي والكل يعرفها .. انني فلسطيني مطرود من أرضه وبأدواتي البسيطة بجوار الحركة السياسية والكفاح المسلح والتنظيمي والفكري الخ ... اقاتل .

الفنان شفيق رضوان :

الالتزام كفنان يتطلب الالتزام بالقيمة الفنية الابداعية والاصيلة ، وكعربي فلسطيني التزم بقضية الشعب الفلسطيني وثورته ، ولاشك في ان الرفض قد ورد ضمن هذا الحديث ، فأنا أرفض السذاجة الفنية باسم القضية وأرفض ان ينكر علي هويتي الفلسطينية ، والعمل للثورة الفلسطينية ، وارفض أن تكون ثورتي قيداً للابداع ، وهي لن تكون كذلك ، فالابداع ثورة والثورة ابداع .

الفنان سليمان رضوان :

بدأت ممارسة الفن التشكيلي « تصوير » منذ بداية الستينات ، ثم درست في كلية الفنون الجميلة بالقدس وتخرجت عام ١٩٧١ ، وفي هذه الفترة « سنوات الدراسة » ، كانت ثمة محاولات من الاساتذة تهدف الى توجيهي الى التجريدية وبمعزل عن الواقع ومشكلاته وقضاياه .. وقد عشت التجربة لكن بعد فترة زمنية قصيرة اكتشفت الهوة التي تفصلني عن الناس الذين أعيش بينهم ، وبدأت أبحث من جديد عن صيغة للتعبير تتسم بالاصالة والوضوح والارتباط العميق بالواقع . واتجهت الى التراث العربي بكل أشكاله ، وقد تعمق هذا الاتجاه عبر الممارسة التي استمرت حتى الان ، وولد لدي احساس بانني أعيش التحديات ، ومع ذلك تبدو لي تجربتي التراثية أقرب الى نفسي ، وأكثر قدرة على تحقيق ذاتي ..



عبد المعطي أبو زيد



عبد الرحمن مزين — وحدة المقاتلين



عبد الرحمن المزين - تقديم القرابين الكنعانية

الفنان عبد الرحمن المزين :

يمكن وبايجاز أن أذكر في تجربتي عدة مراحل : المرحلة الاولى تعكس ماحدث لشعبنا منذ عام ١٩٤٨ من نكبة وتشرد ، والمرحلة الثانية : تدور حول العمل الفدائي . المرحلة الثالثة : تبحث في الفولكلور والاساطير وهي غير منفصلة عن المراحل السابقة . فهناك علاقة جدلية بين الفن والمجتمع بكل خلفياته السياسية والاقتصادية والثقافية وبالتالي فان معايشتي للثورة الفلسطينية منذ انطلاقها حتى الان ، أعطتني تجربة من نوع خاص ، وبالتحديد لوحاتي التي انجزت في الاعوام « ٦٩ – ٧٠ – ٧١ » ، فكان الفدائي والرشاش والشمس والحمامة ، وجذور الاشجار ، أي مجموعة من العناصر المستقاة من واقع الثورة وطموحاتها ، ثم أوغلت في القدم ، فكانت الاسطورة والزخارف والفنون الشعبية الفلسطينية ودراستي حول العلاقة بين الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، وبين الفن الفلسطيني القديم .. وهذا الجو من البحث العلمي الفني انعكس في المرحلة الثانية من عام ١٩٧٢ الى عام ١٩٧٨ ، وجاء ليؤكد حقنا ووجودنا التاريخي على الارض العربية الفلسطينية ، وهذه المسألة تخدم في النتيجة الكفاح المسلح لثورتنا العربية الفلسطينية ، وهنا اقول أن أعمالي الاخيرة هي امتداد طبيعي لتجربتي السابقة من آفاقها ومضامينها .

ان من أهداف المستعمر أن يعزل الانسان عن تراثه لكي يفقده شخصيته ، ثقته بذاته ، وذلك من أجل السيطرة عليه ، ولذلك فأنا كغيري من الفنانين أتعامل مع التراث في كل ما أصنعه من لوحات . والتراث بالنسبة لي يعني الجذور .. والهدف هو تأكيد هذه الجذور .

الفنان توفيق عبد العال :

الفنان العربي الفلسطيني طرح قضايا مهمة بخصوص الشخصية الفلسطينية من خلال المعاناة والتشرد بالاضافة الى الحفاظ على خصائص الفلكلور الفلسطيني . وجميعها لوحات رسمها فنانون جادون قبل انطلاقة الرصاصة الاولى للثورة الفلسطينية ، فكان الفنان الفلسطيني قبل عام ١٩٦٥ موجودا ، وربما كانت لوحات هذا الفنان تمهيدا للثورة اضافة الى طرحها للمعاناة والتشرد ، لقد كاد الفنانون التشكيليون الفلسطينيون يمهدون للآتي من خلال لوحات محملة بالرموز ، ولم يلعب الفن التشكيلي ككل دورا صحيحا من حيث تفاعله مع الثورة الا في فترة متأخرة جدا .. ان الفنان الاصيل هو صورة حقيقية أو مرآة لشعبه ، يحمل آمال جماهيرها وآلامها ، فعلاقة الفنان الفلسطيني بالثورة الفلسطينية كانت موجودة في جانبها الوجداني ، ولكن دفع الفنان الفلسطيني لاخذ دوره الطليعي كان متأخرا ..



عبد الرحمن المزين

ان الصهيونية تقوم حاليا بسرقة تراثنا ، ونشره في العالم مدعية انه تراثها ، لذلك وجهت دراستي حول التراث الفلسطيني ، وقد قمت بدراسة بعض الاساطير الكنعانية والتي دخلت كعامل هام في اعمالي الفنية ، وخرجت في أعمالي بمضامين ايجابية كرد علمي على الصهاينة ولبيان اننا موجودون على هذه الارض منذ اقدم الحضارات ، وهذا ما أريده من الاسطورة .

أما الزخارف التي تظهر في اعمالي فلا تعكس قيمة جمالية ـ فقط ـ ، لانها أساس الفولكلور الفلسطيني، واقصد الزخرفة على الازياء « التطريز »، وانا اضعها في العمل الفني دون تحوير او تغيير ولا استطيع أن ألخص فيها ، وهذه الزخارف ليست من ابتكاري . انها حصيلة اجيال وهي تعود الى الالف الخامس قبل الميلاد وقد استمرت في الحياة الشعبية الفلسطينية دون انقطاع حتى وصلت الينا بشكلها الذي يراه المتلقي في أعمالي ..

أعود لاقول : كيف نترك زخارفنا الشعبية الفلسطينية والصهاينة يقيمون لها معارض في مختلف عواصم العالم وينسبوها اليهم .. هل يريد البعض مني عندما أرسم فتاة فلسطينية أن أجردها من الزخارف .. أن أجردها من هويتها التاريخية ؟ ! .

الفنانة جمانة الحسيني :

علاقتي كفنانة تشكيلية بفلسطين بدات قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة . أنا أعتبر الريشة مثل « الآربي جي » ، ولكن لم يعط للريشة نفس الفرصة التي أعطيت « للآربي جي » .

ان الفن التشكيلي يمثل الوجه الحضاري لثورتنا حيث يعكس حقيقة الثورة ، والانسان في الثورة .

الفنان عبد المعطي أبو زيد :

بعد ولادة المقاتل الفلسطيني بدات اللوحة تتخذ شكلا آخر في معظم اعمال الفن الفلسطيني وليس في اعمالي فقط ، لقد كبر الامل الفلسطيني اثر بطولات رجال الثورة داخل الوطن المحتل .. وهنا بدات الخيمة تختفي من لوحاتي ليظهر المقاتل والذي تحول الى رمز للشعب المقاتل . والى جانب معاني البطولة والمواجهة والتضحية ، كنت أحاول التأكيد على جذور الانسان العربي المقاتل في فلسطين ، أصالته ، حقه في العودة، والى جانب العنصر الانساني تبرز في اللوحة مجموعة من العناصر والرموز ذات البعد التراثي الفلسطيني . ولابد من التنويه بأن الكيان الصهيوني الدخيل لم يقف عند حدود سرقة الارض ، بل قام ويقوم بمختلف



سامر وسلة البرتقال
عبد الرحمن المزين .

المحاولات التي ترمي الى تزييف وطمس وسرقة التراث الفلسطيني ، ونتيجة لذلك كان على الفنان الفلسطيني اكثر من مهمة ووظيفة ، وقد حاولت من خلال لوحاتي ان اكشف عن العلاقة العضوية بين المقاتل الفلسطيني وتراثه ، وقد تناولت بعض الرموز الشعبية الى جانب الزخرفة العربية الفلسطينية ، ليس من اجل قيمتها الجمالية فقط ، لكن من اجل الدلالة على عمق الجذور الحضارية الفلسطينية .

الفنان محمد حجازي :

كأي تشكيلي فلسطيني عاش النكبة والتشرد ، ثم شهد ولادة المقاومة الفلسطينية ومسيرتها النضالية ، وبشكل طبيعي اتجهت موضوعاتي للتعبير عن الثورة الفلسطينية . وعلى صعيد الشكل تحددت عندي ملامح شخصية جعلتني أميل الى السريالية كأسلوب في معالجة موضوعاتي المستوحاة من الثورة .

5

الفنّ التشكيلي الفلسطينيّ المعاصر

بشير زهدي

قد يتساءل المرء عن :

مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني . وخصائص الفن العربي الفلسطيني المعاصر . وأثر الفنان العربي المرهف الحس في تنمية الشعور القومي واندلاع الثورة الفلسطينية ، وأثر الثورة الفلسطينية في نشوء الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر . وطرق تطوير الفن العربي الفلسطيني المعاصر ... الخ ..

من مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر :

يمكن حصر اهم مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر كما يلي :

آ) ـ اعمال الفنانين التشكيليين من القطر العربي الفلسطيني .

ب) ـ معارض الفنانين التشكيليين الفلسطينيين الفردية والمشتركة .

حـ) ـ البحوث التي قدمها بعض الزملاء من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في مختلف المناسبات (مثل مؤتمر الفنانين التشكيليين) .

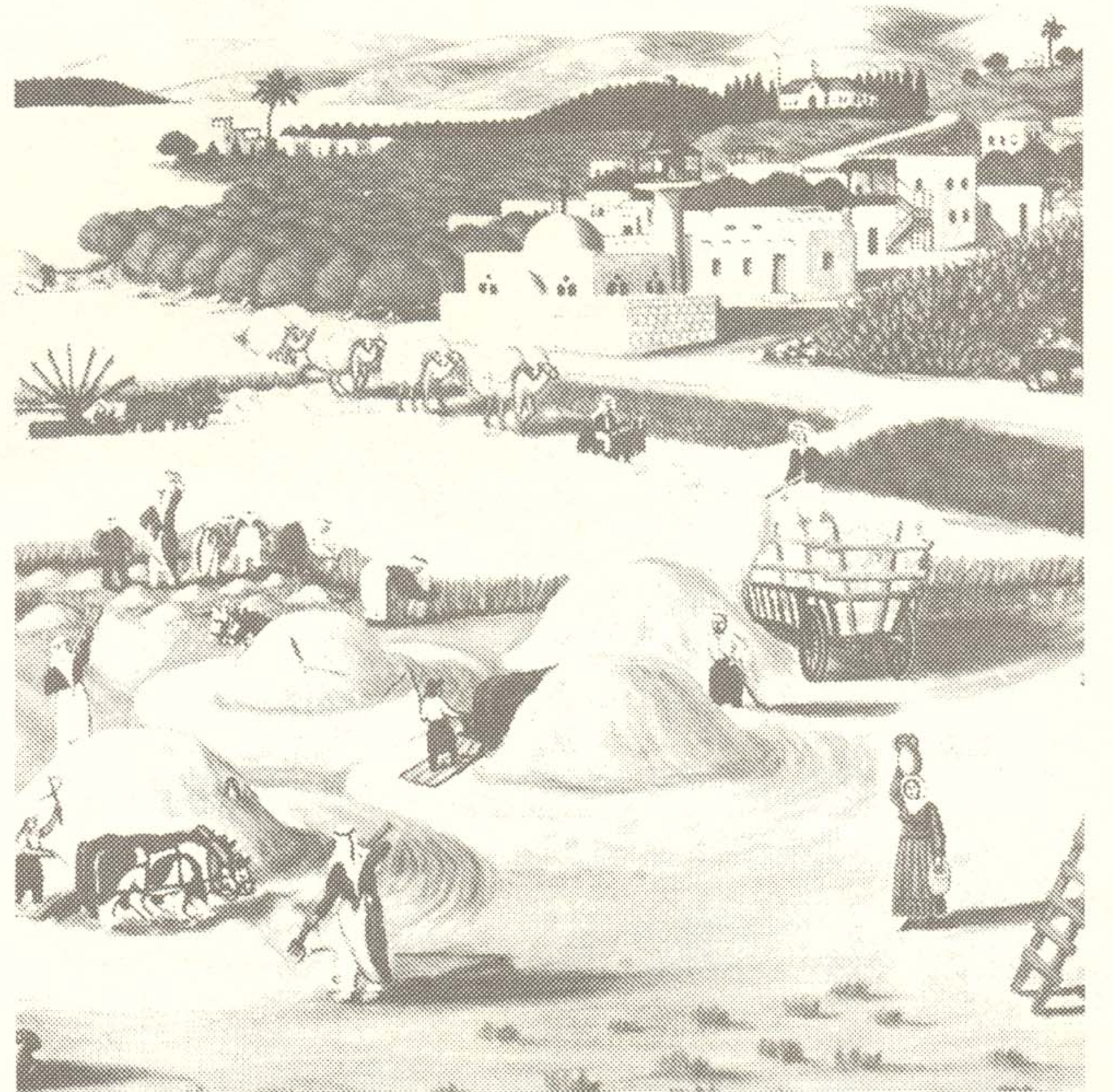
د) ـ المطبوعات : دليل معارض الفنانين التشكيليين الفلسطينيين الفردية والمشتركة . وبعض المطبوعات الاخرى مثل شهادة أطفال أثناء الحرب ومختلف المقالات المنشورة .

المعارض الفنية :

أثناء حكم الانتداب البريطاني في فلسطين قامت سلطات الاستعمار بكل ما من شأنه وضع فلسطين العربية في ظروف وشروط اقتصادية واجتماعية وثقافية تهيء للعدو الصهيوني اقامة ما يسمى بوطن قومي له في أرض فلسطين العربية . ولايتسع المجال للتحدث عن (تاريخ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨) التي كان لها صداها الاليم العميق في نفوس العرب أجمعين مما جعل القضية الفلسطينية القاسم المشترك والاعظم لهم جميعا مهما اختلفت أقطارهم وتباينت وجهات نظرهم .

وكان الفنان العربي والشاعر والاديب والمفكر في مقدمة الملتزمين بالقضية الفلسطينية والمعبرين عنها بمختلف وسائل التعبير بالحكمة والكلمة واللون والشكل واللحن ... الخ . وقد لفت الفن والاعمال الفنية التشكيلية أنظار الشاب الفلسطيني الى أهمية هذا الميدان في التعبير عن معاناته لمأساته . ونتج عن هذا الشعور والوعي القومي لدى نخبة من الفنانين اقامة المعرض الاول للفن في (غزة) عام ١٩٥٣ الذي لقي نجاحا كبيرا في تحقيق أهدافه مما جعله يعتبر أول حدث فني في تاريخ فلسطين المعاصر . وفي الواقع أسهم هذا المعرض الفني في تصحيح فكرة المواطن العادي عن الفن وأهدافه ودور الفنانين في مجتمعهم ، كما أبرز (رؤية مأساوية لواقع المعاناة الانسانية لاخطر مأساة شهدها التاريخ الانساني) وجد فيها المواطنون الفلسطينيون مرآة واقعهم الاليم وصورة نكبتهم الكبرى كما أقيمت معارض فنية في بقية المدن الفلسطينية كالقدس ونابلس ورام الله وغيرها . وهكذا بدأت الحركة الفنية التشكيلية بعد وقوع (نكبة فلسطين عام ١٩٤٨) التي هزت وجدان الانسان الفلسطيني والعربي في كل مكان ، وفجرت فيه مواهبه المختلفة واحاسيسه الوطنية ومشاعره القومية كصرخة داوية حزينة ودامية .

وكان لحياة الانسان الفلسطيني في مخيمات التشرد والضياع والحرمان وقسوة الحياة بعيدا عن أرضه ووطنه وتراثه وممتلكاته ، كان لها أثرها العميق في احياء الذكريات واذكاء الانفعالات وتنمية الشعور والتعبير عن عمق المعاناة لاخطر مأساة قومية . كل ذلك كان له أثره الكبير في نشوء الفن الفلسطيني المعاصر



إبراهيم غنام .

بأسلوب تسجيلي لواقع صعب جدا خاضه الانسان العربي الفلسطيني بصبر ، وعبّر فيه عن موقفه في الصمود والتمسك بالمطالبة بالارض والتراث .

وبدا الفن بمثابة سلاح دفاعي عن أرض الوطن والانسان المواطن والتراث الحضاري والقومي ، كما استخدم الفن التشكيلي كلغة تعبير وجداني تتميز بالصدق والبساطة والوضوح ، فكانت ممارسة هذا الفن الملتزم بالقضية الفلسطينية الكبرى مظهرا هاما وفعالا من مظاهر المقاومة والصمود ونشر التوعية .

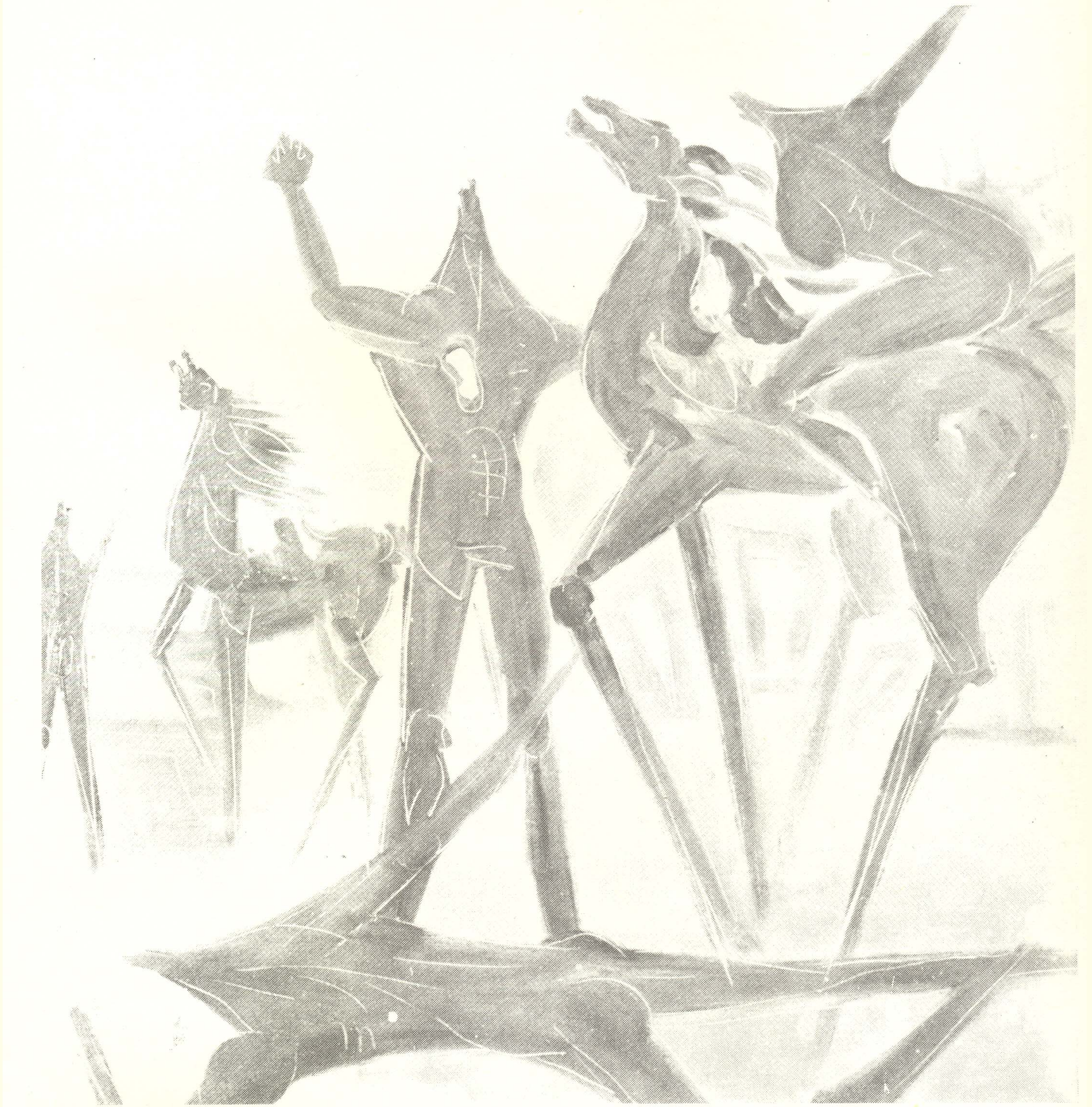
وهكذا نجد ان هدف الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر هو التعبير عن الشعب العربي الفلسطيني وكارثته ونكبته وشدة معاناته لمأساته . واستطاع الفنان التشكيلي الفلسطيني أن يصور أحاسيسه الوطنية ومشاعره القومية والانسانية المزدحمة في ذاته والمتراكمة في أعماقه ويعبر عنها بنجاح بلغته الفنية ومفرداته الرمزية أحيانا . ويمثل اسماعيل شموط وتمام الاكمل فناني هذه (المرحلة التسجيلية) . ويلاحظ عند الفنان شموط (عنصر التعبير المأساوي) المتميز بشحنة تعبيرية ذات الاولوية والافضلية على لغته التشكيلية ، اذ كان الهدف وقتئذ مخاطبة الجماهير بلغة الفن الواضحة ومفرداتها السهلة المفهومة المعروفة والمعاشة . وهكذا نجد أن من مميزات هذه المرحلة الفنية التسجيلية في تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني في فترة الخمسينات (اسلوبها الواقعي التسجيلي التعبيري والرمزي) ، ومضمونها المعاناة الانسانية لاخطر مأساة قومية تثير النفس وانفعالاتها ، وتخاطب العقل وتحث على الفعل ، وتوحد الجماهير ومشاعرهم نحو هدف قومي محدد .

وفي المرحلة الثانية في تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر في منتصف الستينات ظهرت بوضوح المشاركة الحقيقية للفنان التشكيلي الفلسطيني في قضيته الوطنية الكبرى وذلك بعد ما بدأت العناصر المناضلة توحّد صفوفها ، وتؤسس منظماتها للمقاومة .

وهكذا أخذت الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية تواكب حركة المقاومة الفلسطينية منذ منتصف الستينات ، وتعبر عن بطولات عناصرها وتضحياتهم ، وأهداف المقاومة وتطلعاتها المستقبلية ...

وأخذت تتألق في أجواء الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية أسماء فنانين عديدين مثل :

مصطفى الحلاج وابراهيم ناصر ، ومحمود طه ونصر عبد العزيز ، وزكي شقفه وباسر الدويك ، وفاروق هويدي وعبد الرحمن المزين ، ومحمد المزين وتوفيق عبد العال ، وسمير سلامة وأحمد نعواش ، وعبد المعطي أبو زيد ومحمد علي السيد ، وشفيق رضوان وعلي الكفري ، وعبد الرحمن مرضعة وبشير



توفيق عبد العال

صبح ، وموفق السيد وناصر السومي ، ابراهيم هزيمة وهيثم البيطار ، وعفيف عوض وجمال الابطح ، ومحمد ابو صلاح وعلي دورية ، وزكي سلام علاء الدين بخاري ، وأسامة الابطح وهشام منصور ، وابراهيم مؤمنة واكرم زريقي ، وخالد ابو خالد وخير الله الشيخ سالم ، وسعيد قاسم وعبده صنديد ، وعبد الله كيوان وعبد المنعم مهنا ، وعدنان ابو زليخة ومأمون الشايب ، وموفق مطر واحمد الجوهري ، واحمد قصي مؤيد وامين عربشة ، وجرجس جلده ، وحسن حسن ، ورشيد ابو حشيش وعبد العزيز ابراهيم ، وعوني

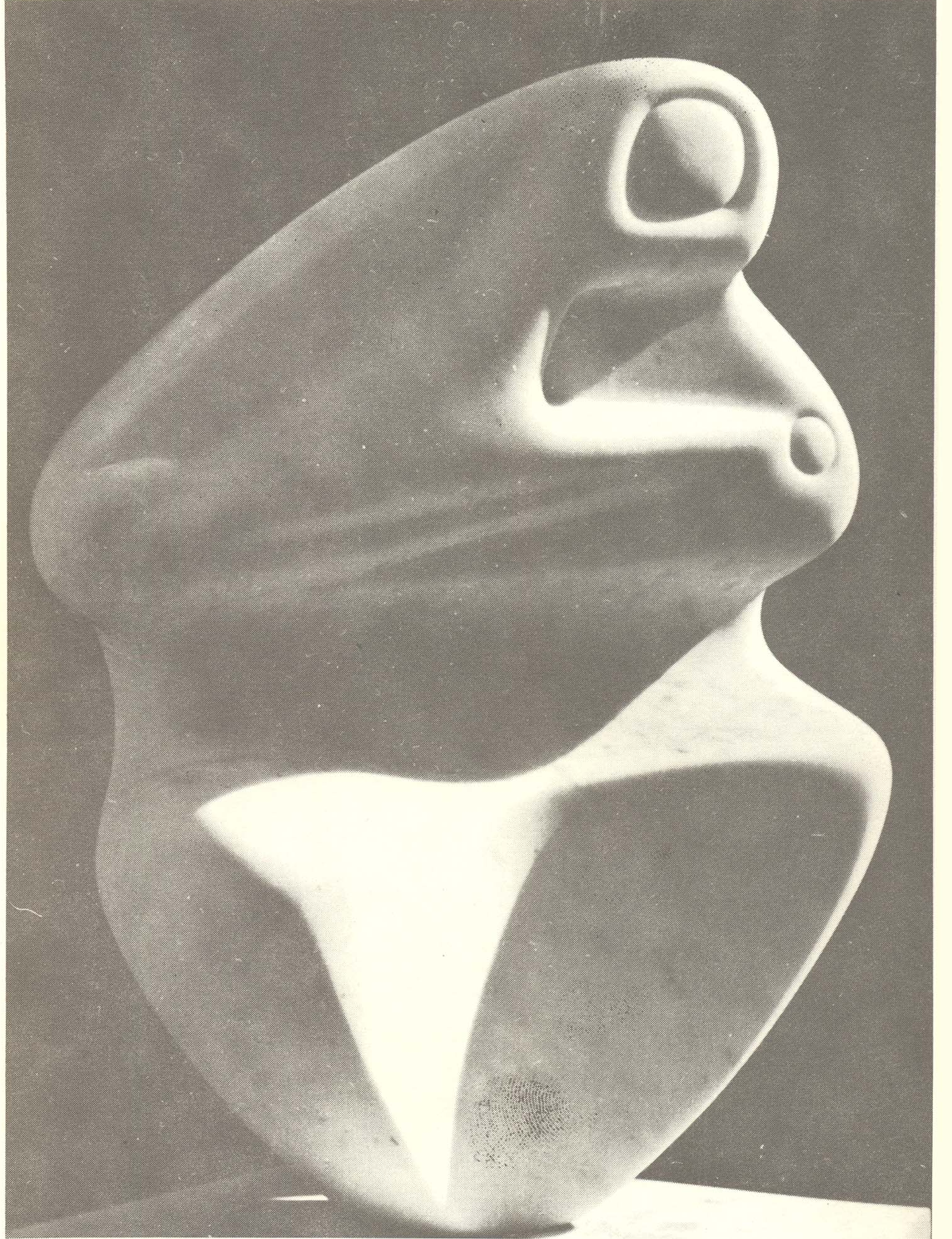


« عبد الحي مسلم »

مصطفى وغسان عتال . وفارس سمور وفراس مقيد، ومحمود خليلي وعبد الحي مسلم ، واسحق سلطان وصبحي مراد ، وجمال بدران وعبد الرزاق بدران ، ومحمد وفا الدجاني ... وغيرهم .

كما ظهر أسماء **فنانات تشكيليات فلسطينيات** عديدات مثل السيدة جمانة الحسيني وعفاف عرفات ، وسمية صبيح ونازك عمار ، وحورية يحيى وهند حجازي ، وحنان الروبة ... وغيرهن ...

ومهما يكن من أمر ، فهناك **فن تشكيلي عربي فلسطيني معاصر لا يختلف عن الفن العربي المعاصر** في بقية اقطار الوطن العربي الكبير بخطوطه الكبرى وجمالياته الخاصة ، ومع ذلك فانه يتمتع بمميزات جديرة بالاشارة اليها والتوسع في دراساتها ، لان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر محصلة أعمق معاناة انسانية لاخطر مأساة قومية وأخلاقية شهدها تاريخ الانسانية عبر العصور التاريخية ، حدثت بسبب عدوان استعماري صهيوني غادر تجاوز في جرائمه كل ما عرفه تاريخ الاجرام والجرائم ، كل ذلك مما يوضح عمق الجرح في وجدان كل من يتمتع بانسانيته وأخلاقيته .



منى السعودي

ان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر حصيلة هذا البؤس وتلك الكآبة وذلك الحزن وتلك المعاناة لاخطر مأساة وطنية وقوميةوانسانية واخلاقية. وقد استطاع هذا الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر ان يسهم في انقاذ اسم (فلسطين) و (فلسطيني) و (فلسطينية) من النسيان وسط حركات الغدر والعدوان ومؤامرات الخداع والمكر والسلب في كل ميدان ومكان وزمان في هذا العصر الذي يبدو فيه أبناؤه وكأنهم مصابون بالغيبوبة الوجدانية والشلل الاخلاقي والغبش السمعي والبصري والتحجر العاطفي والمرض النفسي والفساد الروحي . فاستطاع الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر رغم كل ذلك ان يبرز اسم فلسطين والشعب الفلسطيني والتراث الفلسطيني وذلك من خلال روائع فنون الرسم والتصوير والحفر والنحت والكاريكاتور والاعلان والقصيدة والاغنية الشعبية والقصة والمسرحية والايقاع والمباراة الرياضية والفنون اليدوية والصناعات التقليدية .

لقد تدرج الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني من

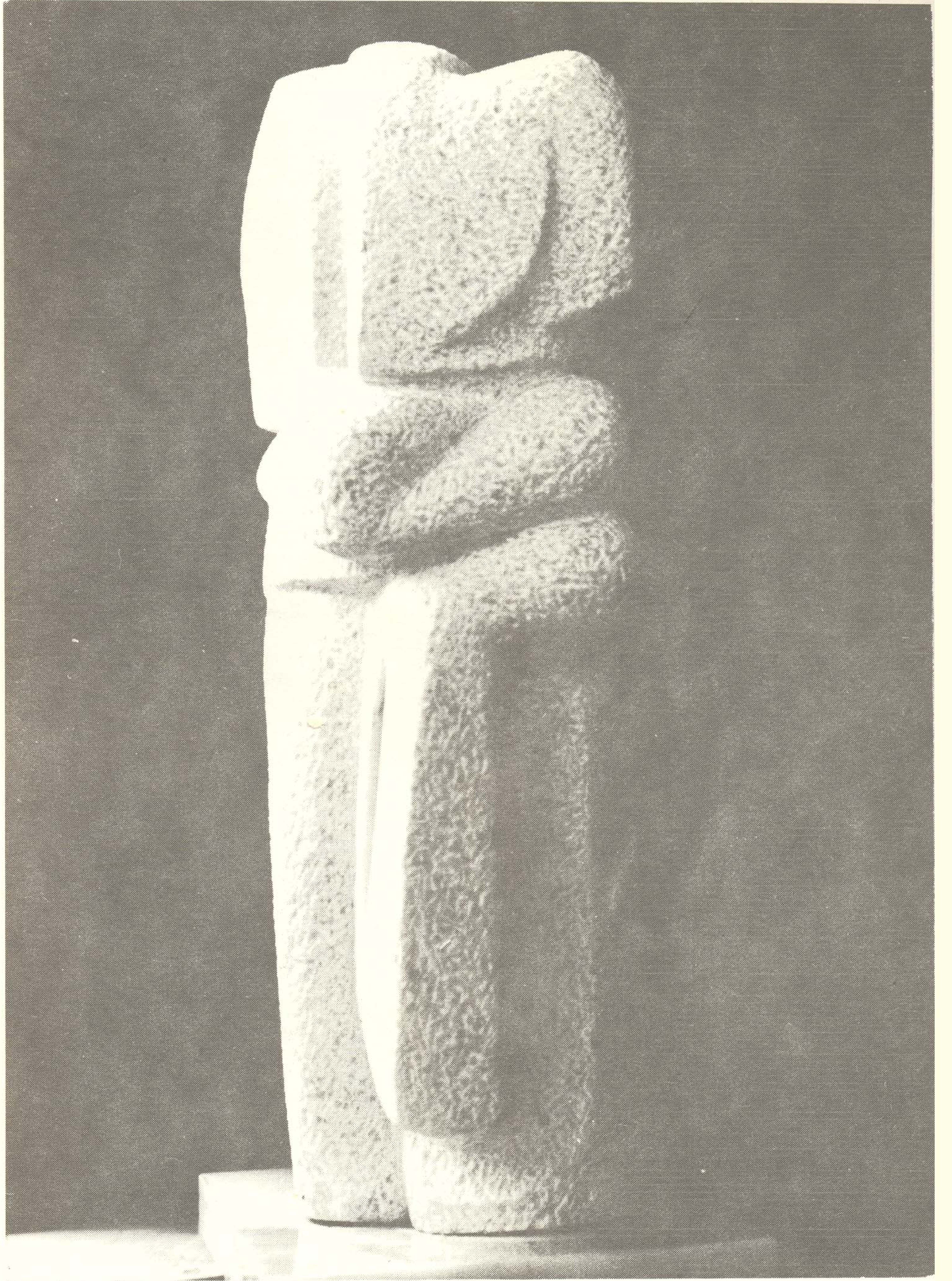


منى السعودي

(مرحلة التسجيل الواقعي) حتى وصل الى **(مرتبة الابداع الفني الاصيل الجميل)** . ونجد في أسلوبه التسجيلي تفاصيل دقيقة مسهبة مفصلة تبدو كأنها جعلت في خدمة معنى معين ومحدد مستوحى من مضمون الثورة الفلسطينية والانتفاضة القومية والغضب الانساني ، ويهدف هذا الاسلوب التسجيلي الى الايحاء الى البيئة العربية المحلية الفلسطينية وتراثها الثقافي والحضاري وذلك من خلال هذه التفاصيل من الوحدات الزخرفية المتنوعة والمتكررة والمطرزة على الملابس والمصنوعات الفنية اليدوية ، ومن خلال القباب وطابع المباني العربية الفلسطينية المحلية وكل ما من شأنه ان يوحي بالتضامن الاجتماعي والحب الانساني والسعادة الحقيقية .

لقد اتخذ الفنان العربي الفلسطيني المعاصر (الانسان) في أعماله الفنية التشكيلية كزينة للوجود ودعامته وكيانه وكرمز للشعب العربي الفلسطيني ..

وبعدما كان الفنان التشكيلي الفلسطيني يشترك في معارض القطر الذي يعيش فيه، بدأ الفنان التشكيلي



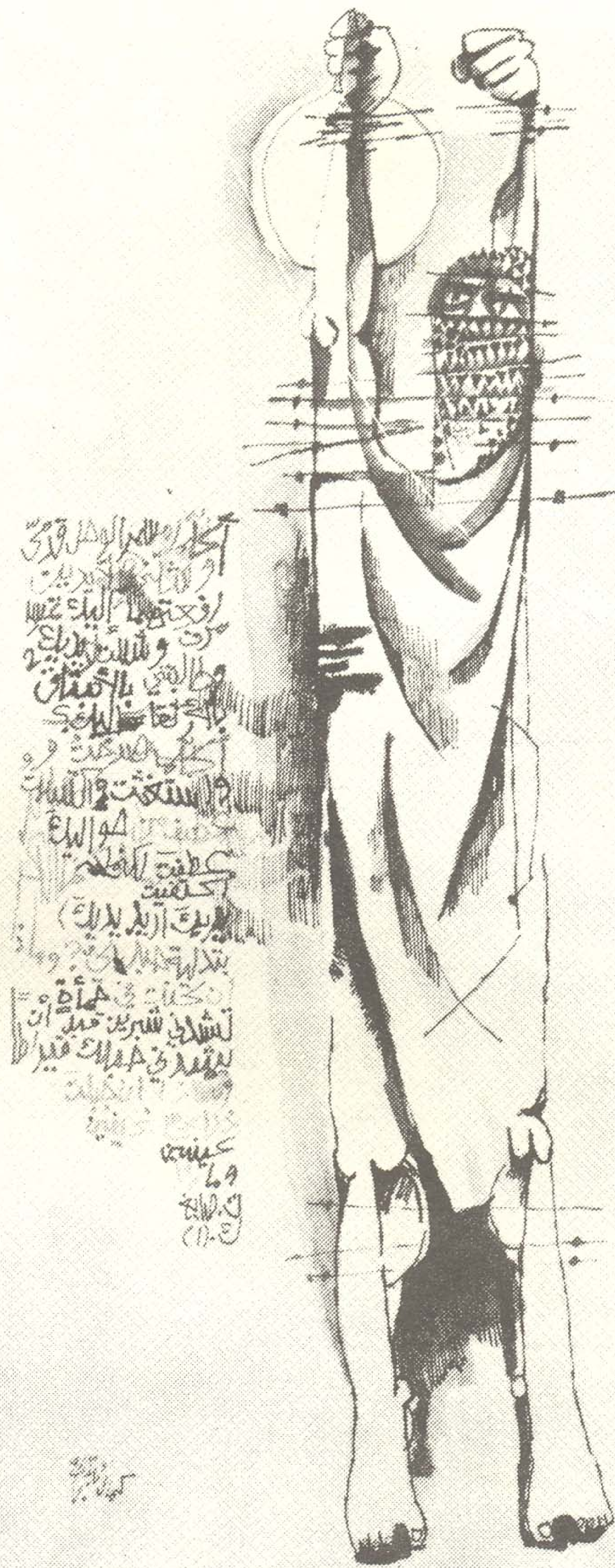
منى السعودي

الفلسطيني يقيم معرضا خاصا بأعماله الفنية التشكيلية، ثم أخذ الفنانون التشكيليون الفلسطينيون في عام ١٩٦٩ يقيمون اتحادا عاما باسم **الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين** ويتخذون له فروعا في مختلف إقطار الوطن العربي الكبير . وبعدما أدرك المجتمع الدولي حقيقة القضية الفلسطينية وعمق معاناة شعب تآمرت عليه قوى الشر والعدوان ... أخذت مؤسسات دولية وحكومات بعض الدول تسمح باقامة المعارض الفنية الفلسطينية في بلادها وبرعايتها مما أسهم جديا في جعل **الفنان التشكيلي العربي ينطلق نحو الآفاق العالمية** للقيام برسالته الفنية والاسهام بالتعريف بقضيته الوطنية والقومية والانسانية .

وبعدما كان الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني يتخذ الطفل في أعماله الفنية كرمز له أهميته في الفن الفلسطيني المعاصر وله قوته الايحائية والانفعالية اخذ **الاطفال الفلسطينيون أنفسهم يتذوقون الفن** ويمارسون تجربة الابداع الفني ويثبتون وجودهم الفني والقومي في الميادين الدولية . كل ذلك مما يؤكد أهمية الفنان العربي الفلسطيني الذي يعتبر بمثابة ضمير المجتمع العربي الفلسطيني ، فكان في يقظته ما يسهم في يقظة مجتمعه ونشاطه .

ان الفنان العربي الفلسطيني فنان جماهيري ملتزم، يحمل في صدره آلام مجتمعه ومعاناة شعبه ، ويختزن في صدره مشاعر وأحاسيس مواطنيه وأمته . انه مرتبط بشعبه وأرضه وتراثه كمقومات ثابتة لوطنه وقد عبر عن كل هذا في أعماله الفنية .

وتميز الفنان العربي الفلسطيني المعاصر بالحنين الصادق الى أرضه ، أرض آبائه وأجداده ، الارض التي يقاوم ويصمد ويضحي في سبيل التمسك بها لتبقى له ولأولاده وأحفاده .



كمال بلاطة

فالفنان العربي الفلسطيني طليعي مناضل وصامد ومتمرد على ما تريده قوى الشر والعدوان لأرضه العربية الفلسطينية وسكانها الاصليين من العرب المقيمين فيها واللاجئين العائدين .

والفنان العربي الفلسطيني **متفائل بانتصار الحق العربي** مهما طال الزمن ، ومتأكد من حتمية انتصار القيم الانسانية مهما تمادت قوى الشر الاستعمارية والصهيونية ... كل ذلك مما يؤكد أهمية الرسالة الوطنية والقومية والانسانية التي أخذها الفنان العربي الفلسطيني على عاتقه كابن بار لمجتمعه وبيئته ، وأمته وانسانيته ، يدافع عن حقوق شعبه وبلاده . ويؤرخ بطولات المناضلين الفلسطينيين في أعماله الفنية كوثائق فنية لها قيمتها الوثائقية والحضارية . والفنان الفلسطيني استطاع ان يدخل في **حوار حضاري عالمي** ويتحدث في المجتمعات المتحضرة بلغة تخاطب انسانية المفردات والافكار ، ويقنع محدثيه بلغة الفن والادب والثقافة والحضارة . ويبدو الفنان الفلسطيني بمثابة **نسيم تفاؤل ينعش الارواح** مما تعانيه من ألم معاناة لأخطر مأساة ، وهو أيضا المناضل المقاتل الواعي المزود بسلاح الرؤية الواعية والادراك العميق والابداع في حسن المواجهة ، استطاع برؤيته ان **يحطم رؤية الانهزام والاستسلام** والبؤس واليأس ، ويبني عوضا عنها رؤية علمية جديدة تعتمد على العلم والفهم والعقل مما أسهم في نشر الوعي الوطني والقومي وتنشيط الفكر المنفتح والفعل البناء والعقل المبدع . وهكذا نجد الفنان العربي الفلسطيني المعاصر مناضلا حرا ، ومقاوما مخلصا ، وصامدا صادقا أسهم بفنه وفكره في الدفاع عن أرضه وشعبه وتراثه وقيمه الانسانية ، كما أسهم حسه المرهف وانفعاله الانساني في نشر الوعي واندلاع ثورة شعبه التي أدركت أهمية الفن في صراعها ضد قوى الشر والعدوان الاستعماري الصهيوني .

من خصائص الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر :

لئن كان الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر لايختلف عن الفن العربي المعاصر في بقية الاقطار العربية فان ظروف نشأته وعمق معاناة الفنان الفلسطيني جعلت لهذا الفن التشكيلي الفلسطيني خصائص يمكن حصرها فيما يلي :

١ - نشأ الفن الفلسطيني في قطر عربي ازدهرت على أرضه الحضارات المتعاقبة منذ أقدم العصور ، وابدع ابناؤه اجمل الآثار الفنية واسمى الافكار الجمالية والانسانية التي أسهمت في إغناء التراث الفني والفكري عبر العصور التاريخية مما جعل الفنان التشكيلي الفلسطيني المعاصر يشعر بانه من احفاد اولئك الفنانين المبدعين في مختلف ميادين فنون العمارة والنحت

والحفر والفسيفساء والفنون اليدوية والصناعات التقليدية وفنون الشعر والنثر والموسيقا والقصة والمسرح و ٠٠٠٠ الخ . وقد تميزت يده الفنية بالمهارة والدقة المتمثلة في مختلف المصنوعات العاجية والصدفية والنسيجية وغيرها ٠٠٠

٢ً – ارتباط الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر بالتاريخ الوطني والقومي، مما جعل الفنان الفلسطيني المعاصر بمثابة مؤرخ أخذ على عاتقه مهمة تسجيل الاحداث التاريخية وتدوينها بريشته والوانها وخلق أعمال فنية تشكيلية لها أهمية الوثائق التاريخية ذات القيمة الحضارية من شأنها أن تسهم في استمرار العطاء الحضاري واغناء التراث الثقافي العربي الفلسطيني .

وفي الواقع ، تشكل مجموعة أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرين **(ملحمة انسانية حزينة)** لا مثيل لها في تاريخ الانسانية تمتزج فيها عمق المعاناة الانسانية لأخطر مأساة وطنية وقومية وانسانية مع عناصر الأمل بالحياة الاجمل والافضل بعد النصر الاكيد والعودة الى أرض الآباء والاجداد من جديد .

٣ً – الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر يبرز الانسان الضحية بطلا مرموقا في معركة الحياة وكأنه يردد ناصحا صادقا : مت واقفا محافظا على هويتك وكرامتك وانسانيتك مما يجعل المرء معجبا بهذا المناضل الفلسطيني البطل الذي أحاطت به المآسي وعانى ما عاناه حتى خيّل لقوى الشر الاستعمارية والصهيونية وكأنها حققت تصفيته وابادته، ولكن الفلسطيني أثبت بمقاومته وصموده انه بطل أقوى من أعدائه .

٤ً – يتجلى في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر **اجمل صور حب الارض الام** والحنين المقدس الى الوطن والاصرار على التمسك بالتراث الثقافي ، لان العربي الفلسطيني بطبعه بار لأهله وعشيرته ومجتمعه وشعبه. واذا كانت الطبيعة تسهم في تكوين الطباع فان طبيعة أرض فلسطين العربية تتميز بالخصب والعطاء وتنعكس هذه الصفات الطبيعية في طبيعة العربي الفلسطيني المتميز بالاخلاص والوفاء لارض الاجداد والآباء . كل ذلك مما يفسر مدى اهتمام الفنان العربي الفلسطيني بتصوير أرضه المقدسة ومبانيها المحلية وحقولها وبساتينها وأشجارها وثمارها .

٥ً – الفن العربي الفلسطيني المعاصر بمثابة سجل للتراث الشعبي الفلسطيني ففيه صور من تقاليد الشعب الفلسطيني ، وعاداته المتوارثة ، وعلاقاته الاجتماعية ، ومختلف مناسبات أفراحه وأعياده وتبدو هذه الصور الفولكلورية صاخبة بالاغنيات الشعبية والاهازيج التقليدية والاقوال المأثورة والحكم الشعبية ، وغنية بالايحاءات الى كل ما من شأنه احياء أعز الذكريات في فلسطين وطن الحضارات والمأثورات ،



عبد الرحمن المزين



نبيل عناني
(أمومة)



منى السعودي

والصناعات اليدويـة وكل ما يجسّد الذوق الفني والفكر الجمالي والخيال الخـلاق والمهارة اليدويـة والخبرة المهنية .

٦ – الفن العربي الفلسطيني المعاصر **يجسّد فكرا اخلاقيا** يدعو الى تقدير الرجولة والبطولـة والشهامة والكرامة والكفاح والنضال والمقاومة والصمود والتمسك بالارض المقدسة والتراث الحضـاري والدفـاع عن الحقوق الطبيعية للانسان والشعب الفلسطيني . انـه فن انساني ملتزم بقضية وطنية وقومية وانسانية . انه فن ذو مضمون فكري انساني . واذا تعددت الاساليب الفنيـة لدى الفنانـين التشكيليين الفلسطينيين فان الالتزام بقضيتهم الفلسطينية المقدسة تجمعهم وتوحد أهدافهم لانها قضية لا تعادلها في أهميتها وقدسيتها اية قضية لانها قضية دفاع عن أرض الوطن وتراثه وشعبه وقيمه ومثله العليا الانسانية .

٧ – يتميز الفن التشكيلي العـربي الفلسطيني المعاصر بتجسيده حكمة حياتية وفلسفة عملية ورؤية واقعيـة ويصور اعمق معاناة يوميـة لأخطر مأساة



يوسف
رمين

انسانية مؤكدا وجود (الصراع) كاحدى عادات البشر وطباعهم واحد مظاهر كونهم - وان الامم الضعيفة تزول في معركة الحياة وتبقى الامم القادرة على الصمود والمقاومة وقد زادتها عمق معاناتها اصالة وقوة ومناعة. ففي الفن الفلسطيني تجسيد لفكرة تضحية البطل بحياته الشخصية دفاعا عن اقدس حياة الا وهي حياة الشعب وارضه وتراثه وحضاراته وقيمه ومثله العليا الانسانية وتطلعات اجياله الصاعدة.

٨ً — الفن العربي الفلسطيني المعاصر **اداة توعية وتطوير** وتقدم وتفكير يوقظ النيام ويحررهم من الاوهام ويلاحق الخصوم. وفي الواقع أسهم الفن العربي الفلسطيني في ازالة الغبش السمعي والبصري عن الكثيرين من المصابين، ووضع حدا لليأس والبؤس. وكما أسهم الفن العربي الفلسطيني المعاصر في حسن التوجيه والارشاد، وظهور مرحلة التضحية والعطاء لتحرير الارض من كل دخيل وعميل ليعود الشعب العربي الفلسطيني بجماهيره الى ارض آبائه واجداده فينعم فيها مع أبنائه وأحفاده.



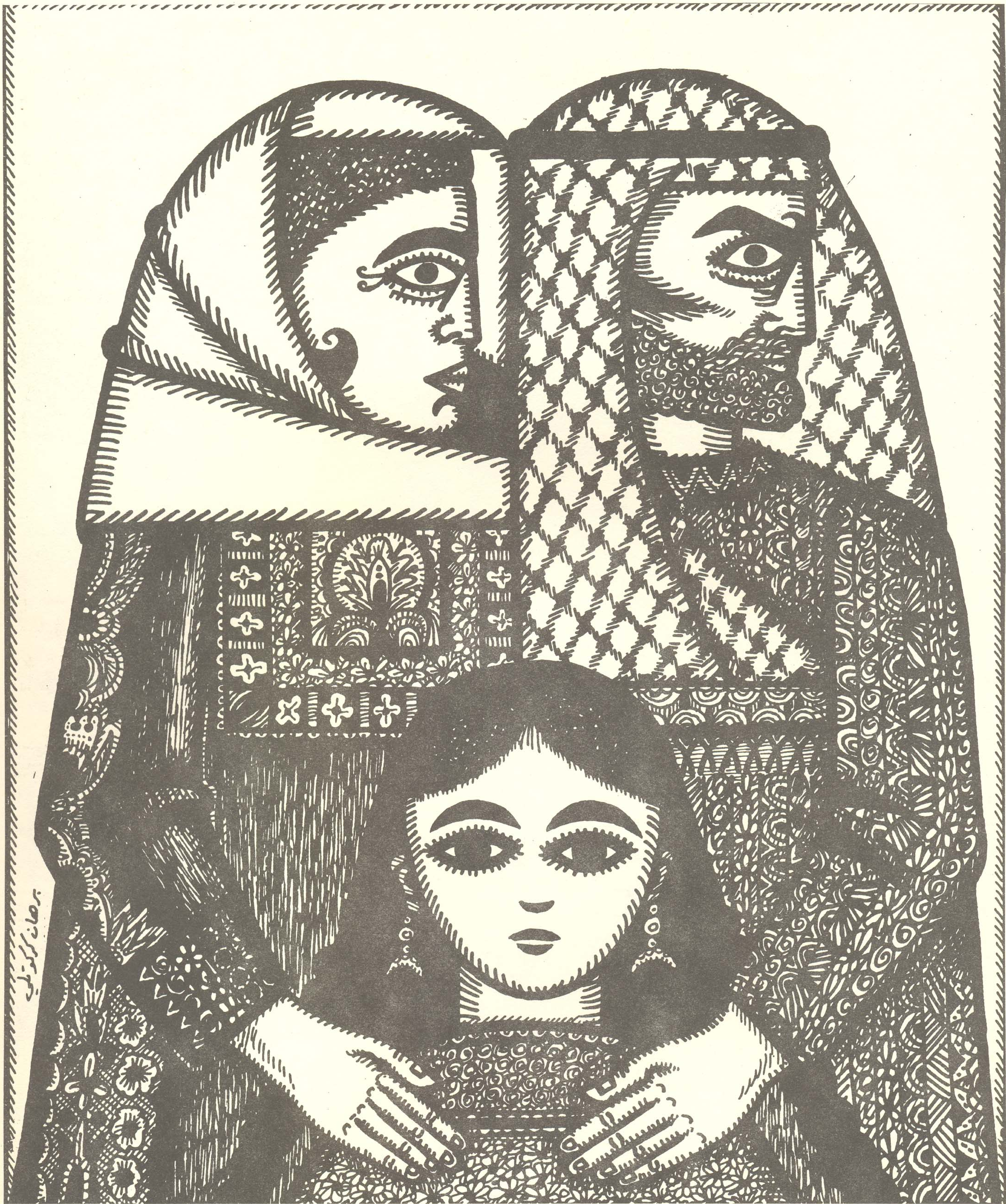
ابراهيم هزيمة

٩ – الفن العربي الفلسطيني المعاصر فن متفاعل مع أهداف الثورة الفلسطينية ، فاذا كان قد أسهم جديا في التوعية واندلاع الثورة الفلسطينية فان هذه الثورة قد أسهمت جديا في تقدم الفن العربي الفلسطيني المعاصر وازدهاره .

١٠ – يتميز الفن العربي الفلسطيني المعاصر باسهامه في **تحرير الانسان العربي من وطأة الحزن وخطر الكآبة** وذلك بابداع روائع فنون التصوير والنحت والحفر ... مما جعل الانسان الفلسطيني يشعر بانتصاره على المأساة فيشد العزيمة ويرفض الهزيمة ويسترد شعوره بكرامته وشهامته وانسانيته . وهكذا أسهم الفن العربي الفلسطيني في حسن ابراز الشخصية العربية الاصيلة والجميلة للشعب العربي الفلسطيني ، وحفظها من النسيان والضياع وسط ألاعيب لصوص الاوطان ومكر مصاصي دماء الشعوب . واذا كانت معابد فلسطين الجميلة بعمارتها وريازتها (مثل كنيسة المهد في بيت لحم ، وكنيسة القيامة في القدس ، والمسجد الاقصى وقبة الصخرة في القدس ومسجد يافا وعكا وغيرها ...) تؤكد الشخصية العربية الحضارية للشعب الفلسطيني فان كل عمل فني معاصر يعتبر بمثابة لبنة جديدة في صرح الحضارة العربية المعاصرة لفلسطين .

١١ – الفن العربي الفلسطيني المعاصر **فن تفاؤلي يدعم الثقة بالنفس ويمنح الشجاعة والمناعة بقناعة** ليسهم الانسان العربي الفلسطيني باستخدام طاقاته اللامحدودة في بناء المستقبل الافضل والاجمل بفضل نفوس خيّرة ذات معنويات عالية قادرة على حمل الشعلة الحضارية المقدسة تنير بها طريق النضال لأبطال الرجال ، مما يجعل الفن العربي الفلسطيني دعامة الامل الاكيد بالمستقبل المشرق السعيد رغم ما تثيره قوى الشر الاستعمارية والصهيونية وترتكبه من جرائم وعدوان جديد . ان الفن العربي الفلسطيني فن يبشر بالعودة الاكيدة الى أرض فلسطين السعيدة بعودة أبنائها العرب العائدين سعادة الام بعودة أبنائها .

١٢ – تميز الفن الفلسطيني المعاصر باسهامه **في تجديد شباب المجتمع الفلسطيني** وتوحيد أهدافه وتحريره من البؤس واليأس والحزن والكآبة وإغناء ثروته الفكرية وتجاربه الحياتية . فتدرج الفن الفلسطيني من الميادين المحلية الى الآفاق العالمية وأصبح لغة حوار حضاري مع بقية المناضلين في سبيل التحرر من عدوان ومكر المعتدين المستعمرين والقيام بكل ما من شأنه بناء حضارة انسانية تسودها العدالة الحقيقية والقيم الاخلاقية والمثل العليا الانسانية فكان الفن العربي الفلسطيني بمثابة نداء توعية وصيحة رفض لمخططات قوى الشر الاستعمارية والصهيونية . كما أسهم الفن الفلسطيني المعاصر في تنشيط الفعاليات الابداعية الخلاقة ، والافادة منها في اعداد الانسان القادر على الدفاع عن أرض الوطن وشعبها وتراثها وتطلعات أجيالها الصاعدة . مما جعل الفن الفلسطيني المعاصر خير **ما يجسّد نبوغ الانسان الفلسطيني** المتميز بالمهارة اليدوية والخبرة المهنية وسعة النظرة الخيالية وعمق الرؤية الفكرية .



برهان كركوتلي — عائلة فلسطينية .

١٣ ــ تميز الفن العربي الفلسطيني المعاصر بابراز **الريف كرمز وكمعقل للعمل الوطني والقومي ،** وينبوع الاصالة العربية ومركز التراث الثقافي العربي الفلسطيني . كما تميز بالوضوح والبساطة والتعبير العفوي الصادق . وان صدق العمل الفني شد اليه المشاهد كصديق نصير للقضية الفلسطينية كقضية انسانية كبرى .

١٤ ــ تميز الفن الفلسطيني المعاصر باعتماده على مفردات رمزية استوحاها الفنان من أساطيره العربية الكنعانية وقصصه الخيالية ورواياته الشعبية المتوارثة لما تتضمنه من مضمون اخلاقي وتجارب حياتية ومعاناة انسانية ومن اهم هذه المفردات الرمزية التي تتميز بها لوحات الفنانين الفلسطينيين :

ــ المراة : رمز الارض الام والامل الباسم بالعودة اليها . انها رمز الحنين الى ارض الوطن .

ــ الحمامة : رمز الامان والطمانينة .

ــ الحصان : رمز الاصالة .

ــ المناضل : رمز الشعب القوي .

ــ الملابس الشعبية : رمز التراث الشعبي والممتلكات الثقافية والحضارات المتعاقبة .

ــ القيد المكسور : رمز التحرر والانطلاق في آفاق البناء .

ــ اشجار الزيتون والبرتقال : رمز العطاء والذكريات الفلسطينية والحنين الى الارض الام وثمارها .

ــ الاحتفالات الشعبية : رمز الذكريات الخالدة المتصلة بالارض والشعب والافراح الشعبية والسعادة الحقيقية للمقيمين في ارض الوطن .

ــ العزف على الناي : رمز الالم الدفين والرقة...

ــ القباب والمباني : رمز عروبة الوطن الفلسطيني وحضاراته وتراثه واسهامه في الاعمار والبناء والابداع المعماري والحضاري ... الخ .

الفن التشكيلي العربي الفلسطيني واهم عناصره الفنية :

لكل فن من الفنون عناصره الخاصة به واهمها : المادة والموضوع والتعبير . ونجد الفن التشكيلي العربي الفلسطيني يعتمد على (الخط) وامتداده في التشكيل الخارجي للعمل الفني ، وتختلف شدة الخط وقوته من فنان الى آخر . والجدير بالذكر ان الفن العربي يعتمد الى حد كبير على الخط وايحاءاته .

كما نجد الفن التشكيلي العربي الفلسطيني يعتمد ايضا على (الالوان) وحسن استخدامها لقيمها الرمزية مع مراعاة انسجامها فيما بينها وذلك لما للالوان من اثر نفسي كبير وقيم رمزية هامة

ونجد في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر فكرة الزمان والمكان والبيئة وعروتها ، كما نجد كلا من الحلم والخيال يسهم في اضفاء شاعريته والاسهام في جمالية العمل الفني الفلسطيني المعاصر . اضف الى ذلك مضمون العمل الفني ، وحسن الافادة من بعض المفردات الرمزية في التعبير عن الموضوع ، ومحاولة ايجاد البعد التاريخي والصلة التاريخية الوثيقة عن طريق التراث الحضاري وكل ما يتعلق به .

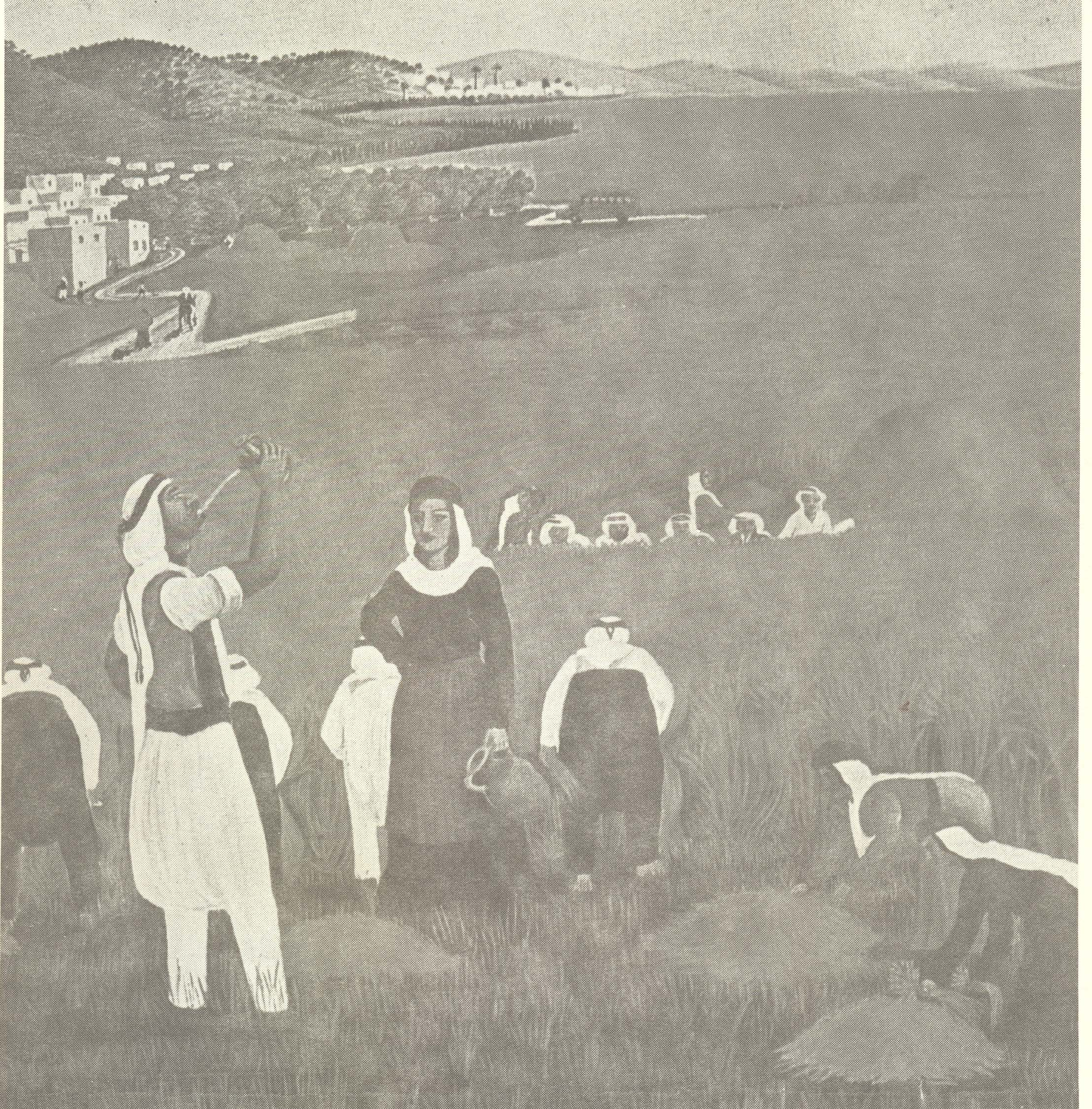
الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر واهم اساليبه الفنية .

يمكن ان نميز في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر اتجاهات واساليب فنية لكل منها . جماليته الخاصة . اهمها الاسلوب التسجيلي الذي يعتمد على التسجيل المبسط الواضح وضوع الحكاية والرواية في جو يثير كثيرا من الايحاءات ، وهناك الاسلوب الواقعي الذي يعتمد على ابراز الواقع والالتزام بتصويره والتعبير عنه من خلال رؤية فنية موضوعية ، ويعتمد الاسلوب التعبيري على تسجيد الاحاسيس والتعبير عن المعنى الدرامي وشدة المعاناة للمأساة ... ونجد الاسلوب الرمزي يعتمد على مفردات رمزية من شأنها اعطاء مدلولات بعيدة وذلك من خلال معطيات بسيطة كما يعتمد الاسلوب الزخرفي والتزييني على تحويل المرئيات الى عالم من الزخارف والعناصر الزخرفية الجميلة معنيدة في التعبير عن التراث الثقافي الوطني والقومي . ويعتمد الاسلوب الفولكوري على ابراز بعض العادات والتقاليد الشعبية كاستخدام البندقية في المواضيع الفنية التي تمثل الافراح لربط الماضي بالحاضر .

وتجدر الاشارة الى تعاون هذه الاساليب الفنية وتداخلها في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر .

افضلية فن التصوير على بقية الفنون التشكيلية الفلسطينية المعاصرة :

لئن مارس الفنانون التشكيليون الفلسطينيون تختلف الفنون التشكيلية التطبيقية فاننا نلاحظ أن ظروفهم الخاصة فرضت عليهم الميل الى فن التصوير والحفر والانصراف عن فن النحت . وذلك لسهولة حمل لوحات التصوير من قطر الى آخر وامكانية عمل اكثر من لوحة الحفر وسهولة حمل لوحات التصوير والحفر وعرضها . في حين ان المنحوتات تتطلب جهدا اكبر ومكاننا اوسع ووقتا اطول لنقل المنحوتات من مكان الى آخر لعرضها ... كما ان ابداع الاعمال الفخارية تتطلب جهدا اكبيرا ووقتا طويلا وامكانات كبيرة ...الخ كل ذلك يجعل الفنان التشكيلي الفلسطيني المعاصر يميل الى الابداع الفني في ميدان فن التصوير والحفر .



إبراهيم غنام - (الحصاد)

ومما تقدم تبدو اهمية دراسة الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر وجمالياته وخصائصه . فهو احد مظاهر الحضارة العربية المعاصرة ، واحد مصادر المعرفة واحد عوامل التوعية وتوحيد وتجديد قوة العزم في مقاومة العدو . كما ان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني احد دعائم الشخصية العربية الفلسطينية والكيان العربي الفلسطيني ولغة (الحوار الثقافي) التي يدركها وجدان كل من يتمتع بانسانيته .